

B. Sandb.

61.5

-1

Klavierschule

80 B. Sendl. 615

Riemann

<36641554380013

<36641554380013

Bayer. Staatsbibliothek

8^{er} B. Lindb. 615
Vergleichende theoretisch-praktische

Klavier-Schule.

Eine Anweisung

zum Studium der hervorragendsten Klavier-Unterrichtswerke

nebst ergänzenden Materialien

von

Dr. Hugo Riemann.

Op. 39.

Neue Ausgabe.

Eingeführt an Conservatorien und Musikschulen zu Amsterdam, Basel, Berlin, Braunschweig, Brüssel, Budapest, Danzig, Dresden, Frankfurt a. M., Graz, Haag, Halle, Hamburg, Hannover, Heidelberg, Karlsruhe, Köln, Leipzig, Milwaukee, München, New-York, Nürnberg, Rotterdam, Speyer, Stettin, Tarnow, Utrecht, Wien, Wiesbaden, Zittau, Zutphen, Zwolle u. s. w.

I. Theil.

System.

Allgemeine Gesichtspunkte in mechanischer, technischer und ästhetischer Beziehung, unter Vergleichung der einschlägigen Litteratur.

Hamburg,
Verlag von D. Rahter.



St. Petersburg,
Verlag von A. Büttner.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Vorwort zur zweiten Ausgabe.

Um die Anschaffung des Buchtheils dieser Schule, der eben die eigentliche Schule ist (vgl. Vorwort zur ersten Ausgabe), auch minder Bemittelten zu erleichtern, hat sich die Verlagshandlung entschlossen, den Preis desselben wesentlich zu ermässigen; die allseitige unbedingte Anerkennung, welche die Schule gefunden hat, berechtigt wohl Verfasser und Verleger zu dem Wunsche, auch ihre Verbreitung entsprechend zu verallgemeinern.

Das Verständniss für die durch die Phrasirungsausgaben des Verfassers angestrebten Reformen würde wesentlich gefördert werden, wenn die Schüler, wenigstens die vorgerückteren, das „System“ selbst in die Hände bekämen, und die Vorgeschichte der Phrasirungsbewegung etwas kennen lernten. Wenn aber wohl gar Lehrer und Lehrerinnen die „ergänzenden Materialien“ beim Unterricht verwenden, ohne das Buch zu besitzen, so ist das geradezu ein in keiner Weise entschuldbarer Unfug.

Die mancherlei Ergänzungen und Verbesserungen der neuen Ausgabe bedürfen keiner Motivirung; wohl aber muss ich allen denen danken, welche mir bei ihrer Abfassung helfend zur Seite gestanden haben; speciell Herrn Dr. L. Scheibler in Bonn bin ich dieserhalb sehr verpflichtet.

Möge das Werkchen auch ferner seinen Weg weiter finden und recht viel Gutes stiften!

Sondershausen, im April 1890.

Dr. Hugo Riemann.

Vorwort zur ersten Ausgabe.

Von allen Büchern über Klavierspiel scheint mir A. Kullak's „Ästhetik des Klavierspiels“ (2. Aufl. von Dr. H. Bischoff 1876) das beste zu sein. Dasselbe verbindet eine umsichtige und tief eindringende Erkenntniss der zu erstrebenden ästhetischen Ziele und der mechanischen Mittel zu ihrer Erreichung mit einer feinsinnigen und gewandten Ausdrucksweise und muss in seiner Totalität nicht nur jedem Pianisten sondern auch jedem Dilettanten angelegentlichst empfohlen werden. Allerdings werden nicht gerade allzuvieler Besitzer des Buches dasselbe im Zusammenhang durchstudieren, das wäre wohl auch nicht die rechte Benutzung desselben; man wird aber, so oft man das Buch in die Hand nimmt, um einen müssigen Augenblick auszufüllen, durch eine feine Bemerkung, oft durch geradezu poetische Gedanken überrascht werden.

Neben Kullak wird mein Buch, das vielleicht in mancher Beziehung an jenes erinnert, trocken erscheinen; es erklärt sich das wohl durch den direkt praktischen Zweck. Kullak's Buch soll neben dem Unterricht zur Bildung und Anregung dienen, das meine dagegen ein wirkliches Handbuch für den Unterricht selbst sein. Zunächst denke ich dabei an den Lehrer, der dasselbe etwa wie L. Köhler's „Führer durch den Klavierunterricht“ mit sich herumtragen könnte, um es jederzeit nachschlagen zu können; vorgerücktere Schüler, auch solche, die nicht unterrichten, werden aber gewiss auch keinen Schaden von seinem Studium haben.

Der Gedanke einer vergleichenden Klavierschule ist nicht ganz neu, auch wenn man von der in der Einleitung zu Kullak's „Ästhetik des Klavierspiels“ gegebenen knappen Inhalts-Übersicht der Werke von K. Ph. E. Bach (Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen, 1753), Marpurg (Anleitung zum Klavierspielen, 1765), D. G. Türk (Klavierschule, 1789), L. Adam (Méthode de piano, gegen 1800), Hummel (Anweisung zum Pianofortespiel, 1828), Kalkbrenner (Méthode de piano), Czerny (op. 500) und Köhler (Systematische Lehrmethode etc., 1857) absieht; eine ähnliche Übersicht in C. F. Weitzmann's „Geschichte des Klavierspiels und der Klavierliteratur“ (2. Aufl. 1879, mit einer angehängten Geschichte des Klaviers), welches Buch gleichfalls empfohlen sei, ist noch weniger direkt für den Unterricht zu verwerthen, sondern mehr allgemein bildend und historisch orientirend; dagegen ging wohl Fétis bei der Abfassung seiner „Méthode des méthodes de piano“ (1837) von einer ähnlichen Idee aus wie ich bei vorliegendem Buche, nämlich, die einander widersprechenden Ansichten über die einzelnen Zweige der Klavier-Pädagogik und -Technik zusammenzustellen und den Lehrer ev. Schüler auf diese bequemste Weise mit den strittigen Problemen vertraut zu machen. Der Umstand, dass Fétis' Schule zugleich das Übungsmaterial enthält, unterscheidet sie jedoch wieder scharf von der meinen, welche ursprünglich als „Klavierschule ohne Noten“ in die Welt gehen sollte; die gänzliche Ausschliessung von Notenbeispielen im Text erwies sich jedoch als nicht wohl durchführbar und aus Gründen, die aus dem Buche leicht erkannt werden, sah ich mich auch bewogen, die Elementarlehre und die technischen Vorstudien neu zu bearbeiten und auch über die Ornamentik und die rhythmischen Probleme eine neue kleine Zusammenstellung zu machen. Besonders betreffs der technischen Vorstudien bedauere ich das einigermassen; ich hatte die Absicht, Plaidy's so verbreitete und mit Recht hochgehaltene „Technische Studien“ in den Unterrichtsgang aufzunehmen, wie ich sie bisher beim Unterricht thatsächlich stets zu Grunde gelegt habe. Meine Schüler wissen aber, wieviel ich stets überzuschreiben und am Rande einzuzeichnen hatte.

Der Versuch, diese Ergänzungen der „Methode“ einzuverleiben und es den Lehrern, welche sich meines Buches bedienen würden, zu überlassen, danach Plaidy zu vervollständigen, scheiterte daran, dass die Zusätze immer mehr anwuchsen. Es erschien mir schliesslich als ein grosser Rechenfehler, dem Schüler die Anschaffung von Plaidy zuzumuthen, wenn etwas vollständigeres und doch alles überflüssige meidendes sich billiger neu beschaffen liess.

Man schrecke nicht vor dem reichlich gegebenen Etüden-Material zurück; ich wüsste wirklich nicht viel davon als unnöthig auszuschneiden. Besonders befähigte Schüler mögen durch die Etüden von Köhler op. 50, Czerny op. 299, Cramer (Ed. Bülow), Clementi (Ed. Tausig), Moscheles op. 70 und Chopin (op. 10 und 25) in schnellerem Vorgehen einen Standpunkt entwickelter Technik erklimmen; es ist aber nicht recht abzusehen, warum nicht gerade diese begabteren, denen das Studium leicht wird, eine gründlichere Umschau halten sollen, die ihre Technik vollständig ausfeilt. Der minderbegabte aber darf solche Sprünge gar nicht machen, sondern muss das zusammengestellte Material vollständig durcharbeiten; es ist ihm besser, zu wissen, dass er über Stufe III nicht hinauskommt, und er mag sehr zufrieden sein, wenn er auf dieser sich heimisch fühlen lernt. Schwerer möchte es mir dagegen werden, mich gegenüber dem Vorwurfe der Unvollständigkeit, der Übergehung vortrefflicher Studienwerke zu rechtfertigen. Allerdings verdiente wohl noch manches gute Etüdenwerk Berücksichtigung, von der Rubrik „Stücke“ ganz zu geschweigen, die nur für die klassische Litteratur einigermaßen orientirend sein kann; eine strenge Grenze musste aber hier wie dort gezogen werden, wenn meine Methode nicht in ein Litteraturverzeichniss ausarten sollte; die Wahl, die ich getroffen, hat denke ich, Widerspruch nicht zu fürchten, da sie sich auf das bewährte und wohl accreditirte beschränkt. Bleibt es doch jedem unbenommen, das, was er selbst als vorzüglich erkannt hat, an seiner Stelle einzuschalten und dafür eventuell anderes auszulassen!

Vielleicht wird mancher, der sowohl mit dem „System“ als der „Methode“ einverstanden ist und sie beim Unterricht benutzt,

es vorziehen, die technischen Studien nach Plaidy (s. o.), Knorr („Materialien für das mechanische Klavierspiel“ und „Das Klavierspiel in 280 technischen Studien“), L. Köhler (op. 70, „Mechanische und technische Studien“), Germer („Die Technik des Klavierspiels“; vgl. dazu auch desselben „Rhythmische Probleme“ und die vortreffliche didaktische Schrift „Wie spielt man Klavier“), Mertke („Technische Übungen“), Breslaur („Technische Grundlage des Klavierspiels“), L. Klee („Tägliche Klavierübungen“), B. Ziehn („System der Übungen für Klavierspieler“) oder noch anderen zu ordnen, an die sie sich gewöhnt haben; sie möchten dann wenigstens nicht verabsäumen, den Anschlagsstudien und dynamischen Studien eine erhöhte Aufmerksamkeit zuzuwenden. — Manche anderen werden vielleicht nur von der Elementarlehre Gebrauch machen wegen der darin angebahnten bedeutungsvollen Neuerungen, denen ich einen hohen praktischen Werth beimesse; andererseits mögen wieder viele von ihrer durch langjähriges Unterrichten bewährten Methode für den Elementar-Unterricht nicht abgehen wollen, während ihnen vielleicht sonst vieles in meiner Schule zusagt — diese verschiedenen Möglichkeiten erwägend, hielt ich es für geboten, die ergänzenden Materialien gesondert von dem Buche und auch noch in einzelne Hefte geschieden herauszugeben. Ein weiter gehender Plan, im Anschluss an die Schule die wichtigsten Studienwerke, besonders die Sonaten von Beethoven, Mozart und Haydn mit genauer Bezeichnung der Phrasirung herauszugeben, wird nun auch zur Ausführung gelangen;*) dass erst dadurch die Klavierschule ihren eigentlichen Abschluss finden wird, muss jedem, der dem dritten Theile des Systems näher tritt, klar werden. Doch sind die dem Unternehmen entgegenstehenden Bedenklichkeiten nicht zu unterschätzen, und wird erst die Klavierschule die nicht auffälligen aber bedeutsamen Neuerungen der Notenschrift vorbereiten müssen. Dass der gegenwärtige Wirrwarr in der Bogenbezeichnung eine Kalamität ist, darüber ist wohl nur eine Stimme; ob

*) Bd. I der Phrasierungs-Ausgabe (Mozarts Klaviersonaten) erscheint am 1. October d. J. bei N. Simrock in Berlin.

es aber gerade mir beschieden sein wird, die nothwendige Reform durchzuführen — wer möchte das vorhersagen wollen? Jedenfalls glaube ich aber den rechten Weg gefunden zu haben in dem Zurückgehen auf die Grundformen der Taktmotive, aus welchen die Phrasen herauswachsen. Dass den Taktmotiven, jenachdem sie volltaktig oder ein- oder mehrfach auftaktig sind, verschiedene ästhetische Werthe zukommen, die eine bestimmte dynamische und

agogische Schattirung bedingen $\left(\frac{3}{4} \overline{\text{p}} \overline{\text{p}} \overline{\text{p}}, \text{p} \mid \overline{\text{p}} \overline{\text{p}}, \overline{\text{p}} \overline{\text{p}} \mid \overline{\text{p}} \right)$

ist zwar eine neue Aufstellung, dürfte aber bald als Aufdeckung eines Gesetzes von allgemeiner Giltigkeit angesehen werden. Dass damit erst die sicheren Grundlagen für eine Lehre des musikalischen Ausdrucks geschaffen sind, ist leicht zu erkennen.

Durch diese und einige andere durchgeführte Neuerungen, von denen ich nur die unterschiedene Aufstellung eines *mezzo-legato*-Anschlags nennen will, der in der Praxis längst eine grosse Bedeutung hat, aber bisher des besonderen Namens entbehrte, erhält die Schule eine eigenartige Physiognomie, die ihre Existenz von vornherein als eine berechtigte erscheinen lässt. An Widerspruch gegen das, was an meiner Darstellung neu ist, wird es gewiss nicht fehlen; ich glaube jedoch, auch gegenüber einer strengen Kritik bestehen zu können, da mein Wollen das beste war und eine zehnjährige Unterrichtspraxis mir die für ein pädagogisches Werk unerlässlichen Erfahrungen an die Hand giebt. Die Doppelverwendung der meisten Etüden zum Studium der verschiedenen Anschlagsarten wird man nicht als Barbarismus und Impietät verwerfen. Wer sie für Cramer's Etüden nicht mehr für statthaft hält, lasse sie desto mehr an Czerny exekutiren. Bei letzterem möchte ich in der Seltenheit der Vortragsbezeichnungen einen Beweis sehen, dass Czerny sie für verschiedenerlei Vortrag von vornherein bestimmte. Auch dürfte der Umstand, dass die Mehrzahl der Etüden in C-Dur steht, darauf hinweisen, dass eine Transposition derselben in andere Tonarten als selbstverständlich vorausgesetzt wird. Es sei daher an dieser Stelle nochmals daran erinnert, dass der Lehrer nicht versäumen darf, vorgerücktere

Schüler zur endgültigen Ausbildung der Technik Stücke auswendig lernen und transponirt spielen zu lassen. Wenn auch nicht jeder Schüler dahin kommt, dies ordentlich zu leisten, so ist doch wenigstens zu versuchen, ob er dazu im Stande ist; fällt der Versuch schlecht aus, so ist Abstand zu nehmen. Es kommen im Leben Fälle genug vor, welche die Fertigkeit im Transponiren als werthvolle Errungenschaft erscheinen lassen; aber auch ohne dies wäre das Transponiren als vorzügliches Bildungsmittel der musikalischen Auffassungskraft eifrig zu üben. Darf doch stets und überall über die gerade vorliegende Spezialaufgabe nicht das allgemeine Ziel aus dem Auge verloren werden, dass der ganze Mensch gebildet werden soll und nicht etwa nur die Finger! Die Ausbildung des Musikers ist in der Hauptsache dieselbe, mag er zum Sänger oder zum Spieler irgend eines Instrumentes erzogen werden. Da aber eine musikalische Erziehung in abstracto nicht wohl möglich ist, so tritt auch das allgemeine in konkreter Gestalt auf und die allgemeine Musiklehre wird zur Klavierschule oder Violinschule oder Gesangschule u. s. w. Das vergesse man nicht! Liesse sich das allgemeine wirklich ganz vom spezialtechnischen des Instrumentes abtrennen, so sähe eine Klavierschule einfach genug aus; denn sie könnte sich auf eine beschränkte Zahl technischer Vorstudien und die Erklärung der die Anschlagsart bestimmenden Zeichen beschränken — Takt, Vortrag und Phrasirung, Akkorde, Tonarten, Verzierungen und wie sonst alle die wichtigen Dinge heissen, welche der Klavierschüler allmählich mit fortschreitender Praxis kennen und begreifen lernt, hätten nichts damit zu thun. Von einer solchen Trennung des theoretischen und praktischen kommt man aber im Gegentheil immer mehr zurück in der richtigen Erkenntniss, dass nur das direkt anschauliche schnell und leicht begriffen wird. Nicht das Wissen, sondern das Können ist des Künstlers höchstes Ziel: das Können setzt freilich das Wissen voraus, nicht aber als etwas vorher, sondern als etwas zugleich erworbenes. Der Künstler begreift die Kunst durch Kunstübung, nicht durch philosophisches Studium ihres Wesen.

Hiernach wird man leicht verstehen, wie die Trennung meines

Buches in einen theoretischen (System) und praktischen Theil (Methode) zu verstehen ist; nichts könnte verkehrter sein, als etwa den einen zu absolviren, ehe man zu dem andern fortgeht. Die Methode giebt den eigentlichen Faden für die Lehre, während die verschiedenen Kapitel des Systems die Hauptgesichtspunkte kurz aufstellen, welche beim Unterricht fortwährend im Auge behalten werden müssen und, wenn sie nicht eben gesondert an die Spitze gestellt wären, immer wieder in Erinnerung gebracht werden müssten. Der Schüler soll sie nicht gesondert, nicht abstrakt lernen, sondern im Verlaufe der Studien nach der vorgezeichneten Methode; sie sind also nicht für den Schüler sondern für den Lehrer zusammengestellt, damit letzterer sich ihrer immer im vollsten Maasse bewusst sei und ihr Verständniss dem Schüler allmählich erschliesse.

Damit soll nicht gesagt werden, dass es dem Schüler nicht gut wäre, wenn er das „System“ in die Hand bekommt; für den Selbstunterricht ist allerdings das Buch nicht geschrieben, aber es wäre doch schliesslich wenigstens nicht undenkbar, dass sich jemand damit ohne Lehrer weiter bildete. Besonders aber werden Schüler, die bereits selbst wieder lehren, dasselbe mit Nutzen zur Hand nehmen und sich seinen Inhalt zu eigen machen; sie werden nicht blindlings die Methode als Führer durch die Klavierlitteratur benutzen, sondern sich auch über das Wie? und Warum? aus dem System eine Meinung bilden.

Wiederholt habe ich versucht, mich mit einer jener voluminösen Klavierschulen zu befreunden, welche dem Schüler alles sein wollen oder sollen, und ihm tropfenweise, wie es ihm kömmlich ist, Fingerübungen, Etüden und Sonatenbruchstücke zukommen lassen. Es war mir nicht möglich, mich für die Unfehlbarkeit einer solchen Methode zu begeistern, welche nirgend etwas wagt, nirgend vom Schüler eigene Initiative verlangt, sondern überall nur Folgsamkeit, ein fast passives Aufnehmen der dargereichten Speise (oder Medizin) voraussetzt, so dass der Schüler, ohne es recht zu wissen, warum und wodurch, langsam aber sicher zum Künstler reift. Es mag freventlich erscheinen.

an der Vorzüglichkeit eines solchen bedächtigen Vorgehens zu zweifeln — ich weiss, dass eine grosse Zahl ausgezeichnete Lehrer demselben unbedingte Anerkennung zollt, aber ich weiss auch, dass Männer, welche solchen Schulen ehrlich gemeintes Lob spenden, dennoch vorziehen, ihre eigene Unterrichtspraxis freier zu gestalten, und ich weiss, dass es nicht minder ausgezeichnete Pädagogen giebt, welche eine „vollständige Klavierschule von den ersten Anfängen bis zur vollendeten Virtuosität“ für einen bequemen Führer unsicherer Lehrer halten: im Sinne solcher weiter sehenden Männer habe ich mein Buch abgefasst; es soll eine Anleitung sein für die freie aber umsichtige Benutzung des besten im Laufe von mehr als einem Jahrhunderte geschriebenen Unterrichtsmaterials, nicht aber eine weitere Vermehrung des Materiales selbst. Dass ich mir gegen diesen Grundgedanken einige Inkonsequenzen habe zu schulden kommen lassen, indem ich doch ein paar Hefte „ergänzende Materialien“ gab, bedauere ich, wie gesagt, selbst. Da ich aber natürlich in dem Buche zunächst meine eigene Unterrichtsmethode und zwar zum eigenen Gebrauch und zur Weitergabe an meine Schüler niederlege, so wäre es thörichte und falsche Principienreiterei gewesen, im Buche für den Elementarunterricht Werke zu empfehlen, die ich selbst nicht benutze, und die ergänzenden Randbemerkungen zu Plaidy noch weiter zu empfehlen, wo sich Gelegenheit bietet, einfacher damit fertig zu werden.

Nach diesen, wie ich denke, den Plan des Buches klar stellenden Bemerkungen möge man Prinzip gegen Prinzip, Methode gegen Methode abwägen, nicht aber von einem anderen Standpunkte aus den meinen verwerfen, weil er ein anderer ist!

H a m b u r g, im Sommer 1883.

Dr. Hugo Riemann.

INHALT.

Erster Theil: System.

	Seite
I. Mechanisches	1
§ 1. Sitz vor'm Klavier. Ortssinn auf der Claviatur. Vierhändiges Spiel. § 2. Körperhaltung. § 3. Armhaltung. Fussstellung. § 4. Handhaltung. Fingerstellung. Logier's „Chiroplast“. Kalkbrenner's „Guide-mains“. Seebers „Fingerbildner“. Stellung des Daumens. Verrückung des Schwerpunkts der Hand.	
II. Technisches	11
§ 5. Anschlag. Pedalgebrauch. Verlängerung und Verstärkung des Klaviertons durch Mittönen. Legato. Non legato (portato). Mezzolegato. Mezzostaccato (leggiero). Fingerstaccato. Eigentliches Staccato. Fingerspitzenstaccato (carezzando). § 6. Dynamik. Übergänge aus einer Tonstärke in die andere. Verschiebung und Dämpfung. § 7. Fingersatz. Untersetzen. Überschlagen. Einsetzen. Fortrücken. Die Unebenheiten der Claviatur. § 8. Spannlagen. § 9. Parallelgehen verschiedener Anschlagsarten.	
III. Ästhetisches	34
§ 10. Stil. Cantabile-Vortrag, Rondovortrag, Brillanter Vortrag. Lyrischer, dramatischer, brillanter und romantischer Stil. Seriöser, capricciöser, sentimentaler, graziöser (naiver) und brillanter Stil. § 11. Phrasierung. Ausdruck. J. A. P. Schulz' und Türks Bemühungen um Einführung von Phrasierungszeichen. Dynamische und agogische Schattierung der Phrasen. Phrasentrennung. Phrasenverkettung. Bedeutung der Wahl der richtigen Zählheiten. Unzweideutige Taktvorzeichnung. Verschiebung des dynamischen Gipfelpunktes der Phrasen. Lesezeichen. Ausdrucksnoten. Effekt-piano.	

Sforzato der Motivanfänge. § 12. Verzierungen. Frühere und jetzige Bedeutung derselben. Willkürliche Verzierungen. Accentuirung der anschlagenden Verzierungen. Lange und kurze Vorschläge. Nachschläge. Ausführung der anschlagenden Verzierungen durch Prallschlag. Verschiebung eines Sforzato. § 13. Rhythmische Probleme (Duolen, Triolen, Quintolen, Quartolen etc.). § 14. Die Mimik des Klavierspiels. Vermeidung auffallender, Mässigung statthafter und Veredelung nothwendiger Bewegungen.

The first of these is the fact that the
 system of taxation is not uniform. The
 rate of tax varies from 10 to 20 per cent.
 and is not based on the value of the
 property. The second is the fact that the
 system of taxation is not based on the
 value of the property. The third is the fact
 that the system of taxation is not based on
 the value of the property. The fourth is the
 fact that the system of taxation is not based
 on the value of the property. The fifth is the
 fact that the system of taxation is not based
 on the value of the property. The sixth is the
 fact that the system of taxation is not based
 on the value of the property. The seventh is
 the fact that the system of taxation is not
 based on the value of the property. The eighth
 is the fact that the system of taxation is not
 based on the value of the property. The ninth
 is the fact that the system of taxation is not
 based on the value of the property. The tenth
 is the fact that the system of taxation is not
 based on the value of the property.

System.

Darlegung der für das Klavierspiel sowohl in mechanischer und technischer als ästhetischer Beziehung massgebenden Principien unter Vergleichung der Ansichten der hervorragendsten älteren und neueren Klavierpädagogen.

System.

Darlegung der für das Klavierspiel sowohl im mechanischen und technischen als ästhetischen Beziehung massgebenden Principien unter Berücksichtigung der Ansichten der hervorragendsten älteren und neueren Klavierlehrer.

I. Mechanisches.

§ 1. Sitz vor'm Klavier. Der normale Sitz des Spielers ist mitten vor dem Klavier,*) genauer etwa so, dass er die Töne $c'—g'$ gerade vor sich hat und, wenn er die Hände gerade aus auf die Tasten bringt, mit der linken $c—g$, mit der rechten $c''—g''$ trifft. Es ist das, ganz unabhängig von der Ausdehnung des jedesmaligen Instruments nach der Höhe und Tiefe, der rechte Sitz; denn nicht das kann massgebend sein, ob der Instrumentenmacher in der Höhe oder Tiefe ein paar selten oder nie vorkommende Töne zugegeben hat, sondern: welche Tonregion die

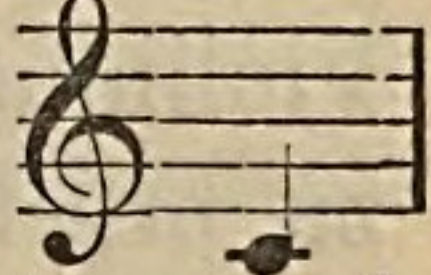
*) Ph. E. Bach, Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen (1757), S. 15: „Ein Klavierist muss mitten vor der Tastatur sitzen“.

D. G. Türk, Klavierschule (1789): „Man muss gerade vor dem eingestrichenen c sitzen“.

A. E. Müller, Fortepianoschule (7. Aufl., 1818): „Der Schüler sitze mitten vor der Klaviatur“.

J. N. Hummel, Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Pianofortespiel (1828), S. 13: „Der Schüler sitzt mitten am Klavier“.

Fr. Kalkbrenner, Méthode du Piano, S. 26: „Bei Instrumenten mit $6\frac{1}{2}$ Oktaven muss man gerade vor dem eingestrichenen g sitzen“.

J. L. Dussek, The art of playing the Pianoforte (1797) wählt  als Orientierungspunkt, das beim damaligen 5oktavigen Klavier etwas nach links gelegen ist, angeblich zur Erleichterung des Spiels der linken Hand (s. Fétis, Méthode des Méthodes, S. 23), in Wahrheit wohl, weil dieser Ton der für die Orientierung geeignetste ist.

Köhler, Systematische Lehrmethode für Klavierspiel und Musik (I. Theil, 1856), S. 15: „Der Sitz ist inmitten vor dem Klaviere, also etwa zwischen der mittelsten 2. und 3-Obertastengruppe“.

Lebert und Stark, Grosse theoretisch-praktische Klavierschule, Einl. S. XXIX: „der Sitz ist vor der Mitte der Klaviatur zu nehmen“.

H. Germer, „Wie spielt man Klavier“ (1882), S. 3: „Der Spieler wähle seinen Platz vor der Mitte der Klaviatur; als solche ist bei einem Instrumente von 7 Oktaven das (eingestrichene) es' zu bezeichnen“.

wahrhaft mittlere, am meisten gebrauchte ist. Ich meine aber, das ist ohne allen Zweifel die Region der menschlichen Singstimme ($F.-a''$) und speziell die Region der allen Stimmen gemeinsamen Töne $c'-f'$; um diese bewegt sich alle Musik als um ihren eigentlichen Angelpunkt. Sitzt also nur ein einziger Spieler vor dem Klavier, und gilt es, dass dieser sich Ortssinn für den ganzen Umfang der Klaviatur erwerbe, was ja natürlich eine der ersten und wichtigsten Aufgaben des Studiums ist, so kann über die Wahl des Sitzes kaum ein Zweifel möglich sein. Natürlich ändert sich die Sachlage beim

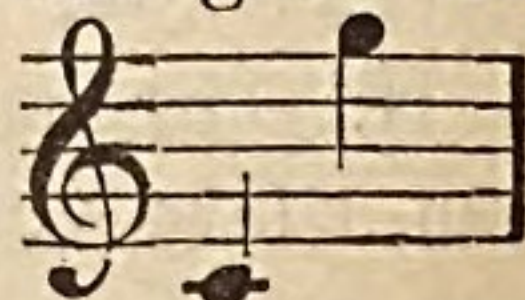
vierhändigen Spiel,

wo der gleiche Anspruch zweier Spieler den Sitz von der Mitte der Klaviatur für beide zur Unmöglichkeit macht. Die Mitte ($c'-g'$) muss dann zwischen beiden Spielern liegen, d. h. der Spieler des Diskantparts setzt sich etwa vor $c''-g''$, der des Bassparts vor $c-g$.

Man hat bis jetzt der Überlegung keinen Raum gegeben, dass das vierhändige Spiel in den ersten Stadien der technischen Ausbildung der Entwicklung eines sicheren Ortsgefühls entschieden hemmend entgegenzutreten muss. Aus dem gleichen Grunde ist es nicht zu billigen, dass der Schüler längere Zeit nur im Violinschlüssel notirte Übungen zu spielen bekomme (ganz abgesehen davon, dass auch aus andern Gründen die Verschiebung des Erlernens der Bassnoten verwerflich ist; vgl. Methode, Kap. Elementarunterricht); denn natürlich wird man den Schüler nicht mitten vor die Klaviatur setzen, so lange er nur auf deren rechter Hälfte beschäftigt wird.*)

Persönliche Erfahrung hat mich belehrt, dass es sehr wohl möglich ist, den Schüler gleichzeitig mit den Bassnoten und Violinnoten vertraut zu machen; solange seine Kenntnisse noch zu beschränkt sind, um das Studium entsprechender zweihändiger Stücke zu ermöglichen, muss er sich auf das Spiel einhändiger Melodien beschränken, die abwechselnd im Violinschlüssel und Bassschlüssel innerhalb der ihm bekannten Noten gehalten sind. Solche der Mehrstimmigkeit entbehrende Sätzchen genügen für das Auffassungsvermögen des Anfängers vollständig, und es ist

*) Ludwig Klee (Elementar-Klavierschule, S. 3), weist ganz konsequent dem Schüler den Sitz vor der Mitte dieser Tasten



an.

ein eigentümlicher Fehlschuss, dass man glaubt, die Aufgaben der Elementarschüler dadurch interessanter machen zu müssen, dass man eine komplizierte Secondoparthie für den Lehrer oder einen vorgerücktern Schüler zu denselben setzt. Es ist unpädagogisch, dass der Schüler gleich anfangs Töne höre, die er nicht spielt, ehe er gelernt hat, das Lesen, Spielen und Hören in den nöthigen Konnex zu setzen. Das Stadium des Parallelspiels beider Hände in Oktaven habe ich stets überspringen lassen, weil es gar nicht oder doch nur äusserst wenig fördert.

§ 2. Körperhaltung. Der Spieler setze sich ganz ungezwungen, aber mit elastischer Haltung, d. h. weder steif noch schlaff, weder gereckt noch zusammengesunken, gerade (weder nach rechts noch nach links gedreht) vor's Klavier und lege durch schlichte Vorwärtsbewegung des Armes im Achselgelenke die Hände auf die gerade aus erreichbaren oder nur wenig nach der Mitte zu gelegenen Tasten $c—g$ und $c''—g''$. Alles gezwungene, geschraubte hindert den freien Gebrauch der Hände und ist falsch. Manche Lehrer wollen eine gerade Haltung erzwingen durch ein merkliches Rückwärtsneigen des Oberkörpers; das Resultat ist aber Steifheit statt Elasticität. Der Schüler sitze nie auf der vordern Kante des Stuhles, sondern auf Stühlen mit Lehne fest an der Lehne, ein wenig nach vorn geneigt, aber nicht durch Krümmung des Rückens, sondern durch Bewegung des ganzen Oberkörpers nach vorn (im Hüftgelenk). Eine etwaige Neigung, den Ellenbogen vom Körper weg nach aussen zu heben, werde durchaus bekämpft, ebenso fehlerhaft ist aber das Andrücken des Ellenbogens an den Körper. Die ganze Haltung sei frei, ungezwungen, elastisch. Der Lehrer muss mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln darauf hinwirken, dass der Schüler, sobald er sich an's Klavier setzt, frisch und voll guten Willens und guten Vertrauens sei. Trägheit, Mangel an Energie, mürrische Laune sind die schlimmsten Feinde des Fortschritts, beim Klavierspiel wie überall. Geistige und körperliche Spannkraft sind unerlässlich und müssen sich in der ganzen Haltung wie in jeder Bewegung auf den ersten Blick zu erkennen geben. Besonders muss die Hand voll Leben sein bis in die Fingerspitzen. Der Lehrer hat sich daher selbst um das körperliche Befinden des Schülers zu bekümmern und dahin zu wirken, dass derselbe für gesunde Erholung durch Spaziergänge, kalte Bäder u. s. f. Sorge.

§ 3. Armhaltung, Fussstellung. Der Stuhl oder die Bank sei so hoch, dass die Ellenbogenkante um ein wenig (einige Centimeter) höher liegt als das Niveau der Untertasten.*) Kleinen Spielern, welche vom Sitze aus den Fussboden und das Pedal noch nicht erreichen können, muss zur Festigung der Körperhaltung eine Fussbank untergeschoben werden. Sobald sie jedoch bequem mit der Fussspitze das Pedal regieren können, finde der rechte Fuss auf diesem seinen Platz, während der linke auf der

*) Ph. E. Bach, a. a. O., S. 15: „Hängt der Vordertheil des Armes ein wenig nach dem Griffbrette herunter, so ist man in der gehörigen Höhe“.

D. G. Türk a. a. O. (1789), S. 25: „Man darf weder zu hoch noch zu niedrig sitzen, sondern so, dass der Ellenbogen merklich, d. h. einige Zoll höher ist als die Hand.... denn es ermüdet sehr und hemmt die nöthige Kraft beim Spielen, wenn man die Hände so hoch oder höher als den Ellenbogen halten muss, weil dadurch die Nerven gespannt werden.“

A. E. Müller a. a. O. (1818), S. 4: „Der Sitz des Spielers sei von der Höhe, dass der Ellenbogen bei natürlich am Körper herabhängenden Armen etwas höher zu liegen kommt als die Klaviatur“.

Fr. Kalkbrenner a. a. O., S. 26: „Die Lage des Ellbogens muss höher als die der Untertasten und tiefer als die der Obertasten sein; denn sitzt man zu hoch, so spielt man mit dem Arm, während man an Kraft verliert, wenn man zu tief sitzt“. (Folgt eine Empfehlung des „Handleiters“).

Fétis und Moscheles, Méthode des méthodes (1837), S. 23: „Die Höhe seines Stuhles muss seiner Grösse angemessen und so beschaffen sein, dass sein Vorderarm sich gegen die Klaviatur leicht abwärts neige“.

Villoing, Theoretisch-technische Lehre des Klavierspiels, S. 46: „Man soll weder zu hoch noch zu niedrig sitzen; die Ellbogen müssen wenigstens einen Zoll weit vor dem Körper zu stehen kommen und die Arme in der Höhe der zwei ersten Gelenke des dritten gestemmtten Fingers auf der Klaviatur emporgehalten werden. — (S. 47) Die Hand und der Arm müssen bis zum Ellbogen gleich einer Horizontallinie sich verhalten“.

Köhler a. a. O. (1856): „Die Höhe des Sitzes ist genau dem Verhältnisse der Körperbildung des Spielers zur Klaviaturhöhe anzupassen, so nämlich, dass beim Sitzen, während die Fingerspitzen auf den Untertasten ruhen, der Vorderarm eine wagerechte Linie bildet. Das übelste würde sein, wenn die Handdecke bei einer tieferen Lage als der Arm, vom Druck des letztern beeinflusst würde“.

Lebert und Stark a. a. O. „Ellenbogen, Handgelenk und Hand liegen in möglichst gerader Linie etc.“ (wie Kalkbrenner; folgt Empfehlung des Bohrer'schen „automatischen Handleiters“).

Plaidy, Technische Studien, S. 4: „Der Sitz sei so hoch, dass die Ellenbogen ein wenig über die Klaviatur zu liegen kommen“.

Germer a. a. O., S. 3: „Die Höhe des Sitzes ist abhängig von der Länge des Oberarmes. Derselbe hänge frei am Körper herab, ohne jedoch die Seiten desselben zu berühren. Stellt man alsdann die Finger auf die Tastatur (doch ohne sie niederzudrücken), so müssen die Fingerspitzen mit der Ellenbogenspitze in einer horizontalen Linie liegen“ (in dem darauf folgenden Satze muss es heissen höher statt niedriger).

Fussbank bleibt. Der rechte Gebrauch des Pedals muss beizeiten erlernt werden (§ 5). Die Entfernung des Sitzes vom Klavier werde so gewählt, dass die Ellenbogen ein wenig nach vorn geschoben erscheinen, der Oberarm also nicht ganz senkrecht herabhängt. Sitzt der Spieler zu nahe am Klavier, so ist die Bewegung der Hände über die Klaviermitte hinaus nach der entgegengesetzten Seite behindert, sitzt er zu weit ab, so wird die Erhebung des Oberarmes so stark, dass sie schnell eine Ermüdung herbeiführt. Die Füße des grösseren Spielers, der keine Fussbank mehr braucht, gehören vor den Stuhl und nicht unter denselben; der rechte Fuss ruhe auf der Ferse, während die Spitze etwa von den Zehenwurzeln an auf dem rechten Pedal (Dämpfer) aufliegt. Die Stellung des Fusses sei fast gerade aus, nur sehr wenig auswärts, da eine erhebliche Auswärtsstellung die Bewegung des linken Fusses zur etwaigen Benutzung der Verschiebung behindern würde. Der linke Fuss stehe für gewöhnlich etwas zurück und zwar auswärts; erst wenn Verschiebung nöthig wird, bewege er sich nach vorn und nehme eine gleiche Stellung auf dem Verschiebungspedal ein wie der rechte Fuss auf dem Dämpferpedal. Die Verschiebung ist wie die Sordinen der Streichinstrumente ein Effekt und darf nicht für jedes *piano* oder *pianissimo* in Funktion gesetzt werden (vgl. § 6).

§ 4. Handhaltung. Fingerstellung. Die Hände werden auf die Klaviatur, zunächst auf die Tasten *c—g* und *c''—g''* so aufgelegt oder vielmehr mit gerundeten Fingern aufgesetzt, dass der 2., 3. und 4. Finger etwa die Mitte des über die Obertasten herausragenden Theils der Untertasten berühren, während die kurzen Finger, der Daumen und kleine Finger, die Tasten etwas mehr dem Ende zu treffen.*) Der dritte Finger und seine auf dem

*) Ph. E. Bach a. a. O. (1753), S. 15: „Man spielt mit gebogenen Fingern und schlaffen Nerven (Sehnen); je mehr insgemein hierin gefehlt wird, desto nöthiger ist hierauf acht zu haben. Die Steife ist aller Bewegung hinderlich, besonders dem Vermögen, die Hände geschwind auszudehnen und zusammenzuziehen, welches alle Augenblicke nöthig ist“.

D. G. Türk a. a. O. (1789): „Die drei längern (mittlern) Finger müssen immer etwas eingebogen, der Daumen und kleine Finger aber gerade vorwärts (ausgestreckt) gehalten werden, damit man, wegen der Kürze dieser letzteren, nicht die Hände und Arme bald vorwärts schieben, bald wieder zurückziehen muss. Streckt man die drei längeren Finger aus, so werden zugleich die Nerven gespannt, folglich kann man nicht mit der nöthigen Leichtigkeit spielen. Der Daumen muss immer über der Tastatur befindlich sein, folglich darf er nie herabhängen oder an das Leistchen gestemmt

Handrücken bemerkliche Sehne müssen der Richtung der Taste parallel stehen, während die übrigen Finger unbedeutend nach beiden Seiten abweichen. Kein Finger darf an den andern geklemmt werden. Ein sehr verbreiteter Fehler ist die Auswärtseigung der Hände, das Umsinken derselben nach der Seite des kleinen Fingers; die Mittelfinger erhalten dadurch eine ganz schiefe Stellung, der ganze Anschlag wird schief und unzuverlässig, und die Entfernung des Knöchels des zweiten Fingers

werden. Die Finger müssen nicht nahe beisammen, sondern immer lieber ein wenig von einander entfernt liegen“.

A. E. Müller a. a. O. (1818): „Die Hand muss beständig so frei und natürlich liegen, dass sie ohne Erhebung der oberen Gelenke der Finger jede Bewegung derselben gestattet. Der Arm trage also die Hand, die Hand die Finger. Die längeren Finger biege man beim Spiel soweit ein, dass sie, besonders auf den Untertasten, mit dem Daumen eine horizontale Linie bilden — doch ohne dass man die Tasten mit dem Nagel berühre“.

J. N. Hummel a. a. O. (1828), S. 13: „Die Muskeln der Arme und Hände müssen frei von Anstrengung nur soviel Spannkraft annehmen, dass sie die Hände und diese die Finger ohne Schlaffheit zu tragen vermögen. Die Hände halte man ein wenig gerundet und wie die Füße etwas nach auswärts (!), jedoch frei und ungezungen; denn hiernach wird der Gebrauch des Daumens auf den Obertasten sehr erleichtert. Ihre Lage darf weder höher noch niedriger sein, als nöthig ist, die Vorderglieder zu beugen, um die Taste mittels des Ballens vom Finger anzuschlagen, sodass der Daumen mit dem fünften Finger eine horizontale Linie auf der Klaviatur bildet. Das platte Auflegen der Finger und das Einbohren in die Tasten bei herabhängender Hand ist ganz fehlerhaft und verursacht ein mattes lahmes Spiel. Die Finger müssen, bei Spannungen ausgenommen, weder zu weit auseinanderstehen, noch zu dicht an einander kleben; denn jeder Finger soll natürlich über die Taste zu liegen kommen. Der Daumen berührt die Taste nur mit der Schneide des vordersten Gliedes. Da er der kürzeste Finger ist, so gewöhne man ihn immer etwas eingebogen sich unter den zweiten Finger neigend zu halten, damit er stets zum Untersetzen bereit sei“.

J. B. Logier (Anweisung zum Unterricht im Klavierspiel etc., 1829, S. 5 ff.) hält für die Erlangung der richtigen Handhaltung und Fingerstellung die Anwendung seines „Chiroplasten“ („Handführers“) für unerlässlich. Obgleich dieser auch in vereinfachter Gestalt von Kalkbrenner (als „guide-mains“) und neuerdings in vervollkommneter Form von Bohrer (als „automatischer Handleiter“) viel von sich reden machte, so hat doch im grossen und ganzen das Urtheil von mehr als einem halben Jahrhundert sich dahin festgestellt, dass die mechanischen Hilfsmittel eher hemmend als fördernd auf die sichere Angewöhnung einer korrekten Hand- und Fingerhaltung einwirken. (Kalkbrenner behauptet übrigens nicht, dass durch den guide-mains die rechte Handhaltung erlernt wird, sondern, dass die Geläufigkeit der Finger dabei schneller entwickelt wird, als wenn der Schüler gleich die Hand mit zu tragen hat). Die von Logier verlangte Haltung entspricht der in unserem Texte vorgeschriebenen. Die Forderung perpendikulären Anschlags motivirt er treffend durch vermehrte Reibung (Einklemmung),

vom Mittelgelenk des Daumens wird unnatürlich vergrössert. Das Handgelenk sei nie nach unten durchgedrückt, sondern eher ganz unbedeutend gehoben, sodass sich die Hand nach dem Mittelgelenk des dritten Fingers hin leicht abdacht. Die Knöchel dürfen bei Ruhelage der Finger weder herausstehen noch eingedrückt werden; sie sinken ein, sobald der Finger zum Anschlag gehoben wird, sie treten etwas heraus, wenn der Finger die Taste herabgedrückt hat. Nur bei dieser Art von Handhaltung haben

welche die schief angeschlagene Taste an den Leitstiften zu erleiden haben würde. Eine Eigenthümlichkeit Logiers ist ferner, dass er für die normale Anschlagsart verlangt, dass der Finger in steter Berührung mit der Taste bleibt und nicht höher gehoben wird als die Taste, welche nicht heruntergestossen, sondern heruntergedrückt werden soll.

Kalkbrenner a. a. O., S. 19: „Man muss die Taste mit dem fleischigen Theile des Fingers anschlagen; die Hand muss die natürlichste Lage haben, der Arm während der Bewegung der Finger völlig unbeweglich bleiben (!); die Bewegung der Hand darf nur aus der Handwurzel und die der Finger nur aus dem sie mit der Hand verbindenden Gelenke kommen.

Fétis a. a. O. (1837), S. 24: „Die Stellung der Hand muss natürlich, gerundet und so beschaffen sein, dass die Tasten mit dem fleischigen Theile der Fingerspitze angeschlagen werden“.

Villoing a. a. O., S. 46: „Die fünf Finger sollen halbkreisförmig (doch so, dass der Daumen weiter zurücksteht als der kleine Finger) derart gestellt werden, dass die die Hand emporhaltenden beiden ersten Fingergelenke ein wenig hineingezogen stehen bleiben, damit die äussersten Enden der Finger auf ihrem weichen Theile und nicht auf den Nägeln (klauenartig eingekrümmt) zu stehen kommen. — Das dritte Gelenk, welches die Finger an die Hand bindet, die Hand und die Arme müssen bis zum Ellbogen gleich einer Horizontallinie sich verhalten. — Die Hand darf nie beim kleinen Finger niederhängen. — Beim Heben sollen die Finger gerundet und nicht ausgestreckt oder hineingekrümmt werden. — Die Fülle und Kraft des Tones soll einzig und allein durch den freien, schwungvollen Anschlag und Druck der Finger geschehen, auf welchen sich Hand und Arm zugleich bis zum Ellbogen stützen“.

Köhler a. a. O., S. 16: „Die Finger 2, 3, 4 und 5 müssen gekrümmt mit der Fleischkuppe ihrer Spitzen auf den Untertasten ruhen — die Handdecke muss möglichst eben, beinahe flach und in der Mitte viel lieber etwas vertieft oder gewölbt stehen: kein Knöchel darf also hervortreten und zwar dies aus dem Grunde nicht, weil damit das stumpfe Gegenstemmen gegen die Tasten vermieden wird (vgl. dagegen Villoings Vorschriften). — Das Handgelenk soll gerade, also weder höher noch niedriger als Handdecke und Vorderarm stehen. — Die Handknöchel der Finger 2 und 5 müssen gleichen Höhepunkt einnehmen; demzufolge sind die Handknöchel der Finger 3 und 4 in eine möglichst ebene Linie zu stellen. Von den Handknöcheln der Finger 2, 3, 4 bis zu deren nächsten Fingergelenken muss das Fingerglied in seiner Linie etwas aufsteigen, wodurch jene wünschenswerthe geringe Vertiefung auf der Handdecke gebildet wird. Das erste Glied des Fingers 5 ist jedoch, wegen seiner verhältnissmässigen Kürze in mehr wagerechte Linie zu bringen. Das vorderste Glied jedes der Finger

die Finger genügend freies Spiel; denn wenn die Knöchel in Ruhelage eingedrückt sind, so können die Finger nicht mehr genügend gehoben werden, wenn sie herausstehen, können sie nicht mehr genügend herabgeschnellt werden. Das Mittelgelenk der Finger 2—5 sei fast rechtwinkelig gebogen; nur Finger mit sehr weit vorgewachsenen Nägeln sind genöthigt, einen mehr stumpfen Winkel zu bilden. Die Vordergelenke seien ebenfalls etwas, aber nur wenig, nach aussen gebogen. Das so sehr ver-

2, 3, 4, 5 soll streng systematisch genommen, schnurgerade (lothrecht) mit dem Fleischtheile der Spitze auf den Tasten stehen, sodass diese in keiner Weise von den (kurz zu schneidenden) Nagelspitzen berührt werden. — Je nach ihrer Längenverschiedenheit müssen die Fingerspitzen weiter vor und zurück stehen. Der Daumen muss eine vollkommene freie Stellung haben, genau auf seiner Schneide ruhend; von der Spitze bis zum Einschnitte in die Hand darf er an keinem Punkte von dem 2. Finger berührt werden. Die Lage des Daumens kann äusserlich keine gerade sein, sondern wird immer als eine etwas eingekrümmte gebogene erscheinen und zwar nur soweit, dass sein Gelenk in leichter Krümmung auswärts, seine Spitze mehr (dem zweiten Finger zu) einwärts gebogen erscheint. — Vollkommen gerade aus gerichtet wird nur der dritte Finger sein“ etc.

Plaidy, Technische Studien, S. 4: „Das Handgelenk muss weder gewaltsam emporgehoben noch gesenkt werden, sondern Hand und Arm ganz ungezwungen vermitteln. Das erste Glied der Finger (vom Handrücken aus) soll mit dem Handrücken in gleicher Richtung fortlaufen. Die Gelenke zwischen Hand und Finger dürfen weder emporstehen, sodass die innere Hand eine Höhlung bildet, noch (wie es mehrere Lehrer zur Bedingung eines guten Anschlags machen) eingezogen werden. Die beiden vorderen Fingerglieder seien sanft gerundet, jedoch nicht so sehr, dass die Fingernägel die Tasten berühren. Diese Rundung muss indess nach aussen allmählich auslaufen, sodass der 4. und 5. Finger um ein geringes mehr gestreckt erscheinen. Der Daumen wird gestreckt und zwar so, dass das vordere Glied mit der Richtung der Taste parallel läuft und die Taste selbst mit der äusseren Seitenfläche dieses Gliedes berührt. — Der Schwerpunkt der Hand fällt (beim Spiel) nach innen, d. h. nach dem Daumen zu“.

Lebert und Stark a. a. O., S. XXIX: „Die Hand schwebt stets über der Klaviatur und in solcher Haltung, dass die rundgebogenen Finger mit ihrem Ballen, aber ja nicht mit dem Nagel und ohne dass sich die Finger umbiegen und ausstrecken, die Mitte der Tasten treffen. Die Hand sei leicht gegen den Daumen geneigt und zwar so, dass jeder Finger aus gleicher Höhe herabschlägt. — Der Daumen darf blos bis zur Nagelwurzel auf die Taste gebracht werden“.

A. Kullak (Ästhetik des Klavierspiels, 2. Aufl., 1876) unterscheidet zwei Hauptarten der Handstellung, die hohe, bei der Handdecke, Handgelenk und Vorderarm eine horizontale Linie bilden und die tiefe, bei welcher das Handgelenk erheblich tiefer steht als die Knöchel und der Arm; bei ersterer nimmt er gekrümmte Finger, eingedrückte Knöchel und Auswärtsstellung der Hände als Norm an, bei letzterer gestreckte Finger und eine durchaus zwanglose natürliche Lage. (S. 128) „Eine vollkommen geschulte Hand muss ebenso sehr das eine als das andere Prinzip verstehen; nur in diesem Falle

breitete Einknicken der Vordergelenke muss auf's strengste bekämpft werden; wo das energische Wollen des Schülers nicht ausreicht, nehme man seine Zuflucht zu Seebers Fingerbildner (zu beziehen von C. F. Kahnt in Leipzig), besonders zur Korrektur einzelner Finger (am meisten neigt der zweite Finger zu diesem Fehler). Streng zu bekämpfen ist das matte Einsinken der Hand, noch schlimmer das krampfhafte Herabdrücken der Mittelhand. Vielmehr ist darauf zu halten, dass die Mittelhand stets etwas hochgestellt wird, sodass die Stelle der inneren Handfläche, an welcher die drei Mittelfinger ansetzen, sich mindestens soweit von der Tastatur abhebt, dass sie in gleicher Höhe mit der inneren Seite des Mittelgelenks des dritten Fingers ist. Dadurch gleichen sich am ungezwungensten die Längenunterschiede der Finger aus, und die damit bedingte elastische geringe Anspannung ist das beste Vorbeugungsmittel gegen schlaffes Spiel. Die Anschlagstelle der dreigliederigen Finger (2, 3, 4, 5) ist die Spitze, nicht der Ballen des letzten Gliedes; der patschende Anschlag mit dem Ballen ist schon des begleitenden Klappgeräusches wegen nicht gut zu heissen. Natürlich müssen die Nägel zur Ermöglichung des Spitzenanschlags ganz kurz gehalten werden: wer das Klavierspielen ernsthaft lernen will, muss auf die Zier langgepflegter Nägel verzichten. Besondere Sorgfalt verlangt die Haltung des Daumens. Bei vielen Klavierspielern bewegt sich derselbe un-

wird sie sich in den Zwischenmodifikationen, die alle Augenblicke durch figurative Verhältnisse der Tonfolge und die Grade der dynamischen Nüancirung eintreten, mit vollendeter Gewandtheit benehmen“. (S. 134): Auch begünstigt die hohe Haltung (der Hand, die hier als normal vorgeschrieben) die Bildung des Daumens besser. Er spielt zierlicher mit der Spitze, er setzt besser unter, weil er freien Spielraum vorfindet. Bei der niedrigen Stellung schlägt er zwar in freierem Bogenschwunge an, aber da er mit der ganzen Schneide in die Tasten fällt und nicht mit der Schneide seines Vordergliedes allein, so theilt er das täppische Aussehen, das bei der benannten Stellung auch allen übrigen Fingern ein wenig anhaftet“.

Th. Kullak, Schule des Oktavenspiels, 1. Abth., Einl.: „Der Daumen krümmt sein Nagelglied beim Anschlagen von Untertasten etwas nach innen, benutzt bei kräftigerem und schwererem Niederschlage die ganze untere Schneide dieses Gliedes, bei einem leichteren nur einen Theil derselben, nämlich den der Daumenspitze zunächst liegenden. Beim Anschlage von Obertasten dreht er sein Nagelglied auswärts und schlägt mit der ganzen Schneide diese Tasten dergestalt an, dass er sie kreuzt“ (Diese Bemerkung gilt ihrem ganzen Umfange nach aber nur für das Oktavenspiel).

Germer l. c., S. 3: „Der Daumen hat sein Vorderglied etwas einwärts (nach dem Zeigefinger zu) zu wenden, sodass die Spitze seiner äusseren Schneide die Taste berührt“.

schön und steif; die Ursache ist eine von Haus aus falsche Stellung und eine falsche Bewegung des Fingers. Die rechte Stellung des Daumens in Ruhelage ist eine stark von der Wurzel nach der Spitze hin geneigte, nicht aber horizontal auf der Taste liegende; die rechte Anschlagstelle ist nicht die ganze Seitenfläche des Nagelgliedes, sondern die äussere Seitenfläche der Spitze. Beide Gelenke sind leicht einzubiegen, sodass die Knöchel hervortreten, der Mittelknöchel weniger, der des Nagelgliedes mehr; das Mittelglied soll bei Quintenspannung der Hand den Tasten parallel laufen. Die Bewegung des Daumens im Wurzelgelenk ist eine drehende und zwar bewegt er sich beim Aufheben nach dem zweiten Finger zu, sodass der Vorderknöchel fast in gleiche Höhe mit dem Wurzelknöchel des zweiten Fingers kommt, und von oben betrachtet die Nagelfläche fast in ganzer Breite sichtbar wird.

Diese Art der Handhaltung ist die normale für das ruhige Legatospiel, besonders zunächst für die technischen Studien mit stillstehender Hand und in Quintenspannung. Alle anderen Arten der Haltung der Hand sind als Abweichungen von dieser normalen zu betrachten und werden unter „Anschlag“ (§ 5) näher zu betrachten sein. Da es sich bei den ersten technischen Studien um die Ausbildung der Gleichheit und Selbständigkeit der Fingerbewegungen handelt, so hat das Handgelenk mit diesen Übungen nichts zu thun und ist ganz elastisch zu fixiren, d. h. die Hand ruht nicht auf dem jedesmal spielenden Finger, sondern wird vom Arm getragen. Erst wenn es gilt, das singende *Legato* auszubilden und ein gutes *Crescendo* herauszubringen, darf das Handgelenk freigegeben werden; der Schwerpunkt der Hand verrückt sich dann stets nach dem jedesmal spielenden Finger. Die Neigung, den Schwerpunkt der Hand stets in der Nähe des Daumens zu belassen und die mehr nach dem kleinen Finger zu gelegenen Töne gleichsam von dort aus zu spielen, also ohne Betheiligung der ganzen Hand, ist entschieden als fehlerhaft zu bezeichnen. Eine äusserst leichte Verschiebbarkeit des Handgewichts ist vielmehr ein mit allen Mitteln zu erstrebendes Ziel. Gleichmässiges vollsaftiges Passagenspiel ist nur auf diese Weise mit Sicherheit zu erreichen.



II. Technisches.

§ 5. Anschlag. Pedalgebrauch. Die Bewegungen der Finger beim gewöhnlichen *Legato* und *Staccato* sollen blitzartig schnell sein*), sowohl beim Anschlag als beim Zurückgehen von der Taste; nur dadurch ist ein sauberes und exaktes Spiel zu erzielen. Da ich bei meinen Schülern vielfach auf Mangel an Energie stiess, sah ich mich veranlasst, die Schnelligkeit der Bewegungen speziell einüben zu lassen und zwar durch Anschlagsübungen der einzelnen Finger in sehr langsamer Folge (vgl. Materialien, 2. Heft, 1. Abth.). Der Erfolg war durchweg ein befriedigender, theilweise ein überraschender, sofern die vorher vermisste Energie durch diese Übungen der Willenskraft geweckt wurde. Über einige Vortragsarten, bei denen die Schnelligkeit der Bewegungen nicht am Platze ist, wird besonders zu sprechen sein.

*) Irrig ist die Vorstellung Germers („Wie übt man Klavier?“ S. 3), dass sich beim Emporschnellen des Fingers die Muskeln und Sehnen „gleich einer in Spannung versetzten Sprungfeder“ zusammenziehen und sich so in ihnen die ganze dem Finger inne wohnende Kraft concentriren. Da das Emporziehen des Fingers durch ganz andere Muskeln und Bänder bewirkt wird, als das Herabschnellen, so kann von einem Entwickeln von Federkraft keine Rede sein; wohl aber kann ein allzuheftiges Anziehen des Fingers den Beugemuskel in eine Art Krampf versetzen, welcher dem Herabschnellen hindernd entgegenwirkt. Ein „Moment passiver Ruhe“ muss daher womöglich sowohl dem Emporschnellen als dem Herabschnellen vorausgehen; derselbe ist zur andauernden Erhaltung der Elastizität, zur schnellen Erholung der funktionirenden Nerven und Muskeln sogar unentbehrlich. Meiner Meinung nach trifft hier Villoing das rechte (Lehre des Klavierspiels, S. 47—48), indem er vor jedem Anschlage ein geringes Emporziehen des Fingers fordert, vor diesem Emporziehen aber Ruhelage; das Emporziehen hat dann nur den Zweck, die Entfernung des Fingers von der Taste zu vergrössern, nicht aber irgend eine Federkraft zu entwickeln. Übrigens ist die Abhandlung Germers im höchsten Grade lesenswerth.

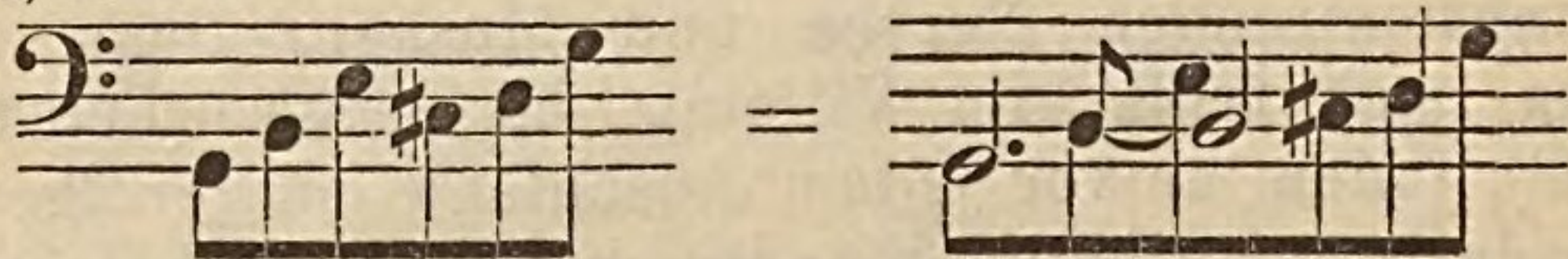
Kalkbrenner, Pianoforteschule, S. 20: „Die Art, die Taste anzuschlagen, muss sich auf unzählige Weise verändern nach den verschiedenen Empfindungen, die man ausdrücken will; bald muss man die Taste lieb-

Die beiden Hauptanschlagsarten sind das *Legato* und das *Staccato*.*) Bei ersterem wird jeder Ton ausgehalten bis zum Eintritt des folgenden derselben Stimme; beim *Staccato* werden die einander folgenden Töne von einander gesondert durch Einschaltung mehr oder minder langer Pausen. Das eigentliche strenge *Legato*, welches Töne im *Crescendo* und *Diminuendo* so zu verbinden gestattet, dass die Schattirung weiter wächst oder

kosen, bald sich auf sie stürzen wie der Löwe, der sich seiner Beute bemächtigt. Jedoch muss man, indem man dem Instrumente so viel Ton als es geben kann, abgewinnt, sich wohl hüten, darauf zu schlagen; denn man muss das Pianoforte spielen aber nicht knuffen (boxer).“

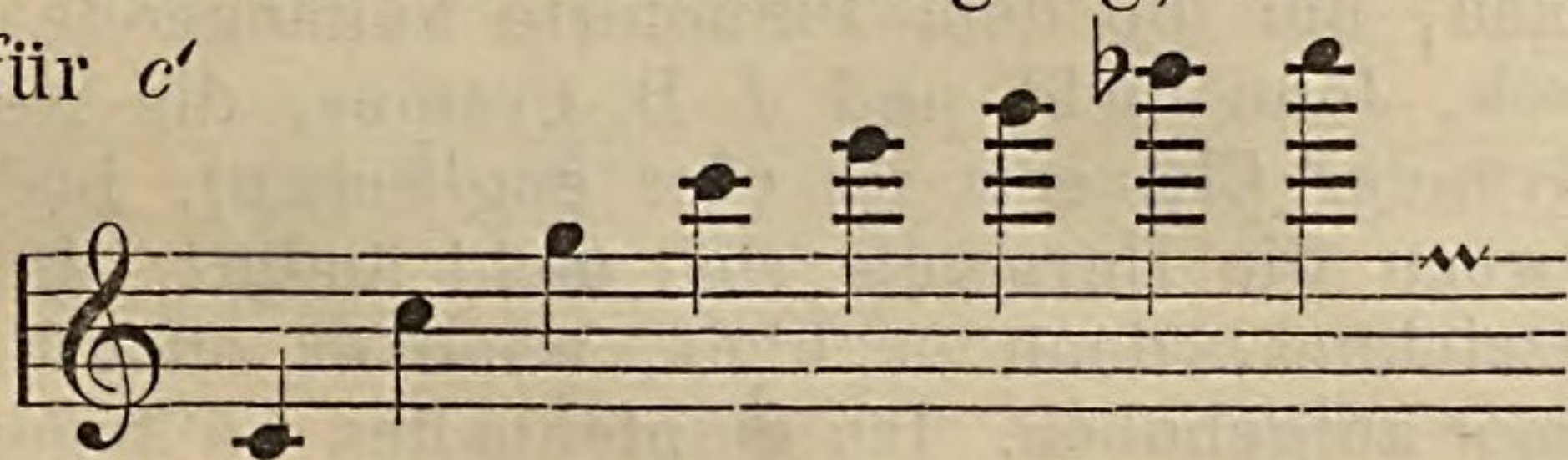
A. Kullak, Ästhetik des Klavierspiels (2. Aufl., 1876, S. 124): „Entsprechend dem Hämmermechanis muss der Fingerschlag eine vollkommene Lockerheit besitzen, die dem Auge die Vorstellung nahe legt, als sei der Finger im Knöchelgelenk durch den geschmeidigsten, weichsten und nachgiebigsten Verband nur an die Hand gesetzt. — Die Bewegung des Fingers gegen die Taste muss vollständig einem Fallen gleichen; solange dieselbe einem Herunterlangen oder Herunterlassen, d. h. einer durch grössere Langsamkeit sich vom Fallen unterscheidenden Bewegung ähnlich sieht, ist sie falsch und muss durch fleissiges Üben das genannte Ziel zu erreichen suchen. — Nach dem Falle muss die Fingerspitze ihren Punkt auf der Taste so anschmiegend, fest und doch bei aller Festigkeit weich andrücken, dass sie wie angesaugt, ohne vor- oder rückwärts zu gleiten, auf der Taste zu haften scheint. — Der Anschlag besteht also aus zwei diametral entgegengesetzten Bethätigungen: 1) aus blitzschnell erregter Lebhaftigkeit des Aufhebens und Herabfallens; 2) aus der vollkommensten Ruhe und Abspannung im Momente des Niederdrückens“ (? — soll wohl heissen: nach dem Niederdrücken!) — (S. 139): „Das Aufheben kann in erschwerender Anforderung so hoch als möglich gesteigert werden. Oft ist das blosses Hochhalten der Finger schon eine treffliche Übung und ist dieselbe vorzüglich auf den vierten und fünften Finger zu erstrecken. Das Niederfallen kann so lange immer kräftiger gefordert werden, als sich die Hand dabei nicht erschüttert, die unter allen Umständen die vollkommenste Ruhe behalten muss. Das Andrücken der Taste muss kontinuierlich ohne Schwanken und Loslassen ausgeübt werden“.

*) Ganz unberücksichtigt blieb bei den hier folgenden Erörterungen das sogenannte *Legatissimo*, das Aushalten in den die Auffassung einer Figuration bestimmenden Akkord gehöriger Töne bis zum Eintritt einer andern Harmonie, z. B.:

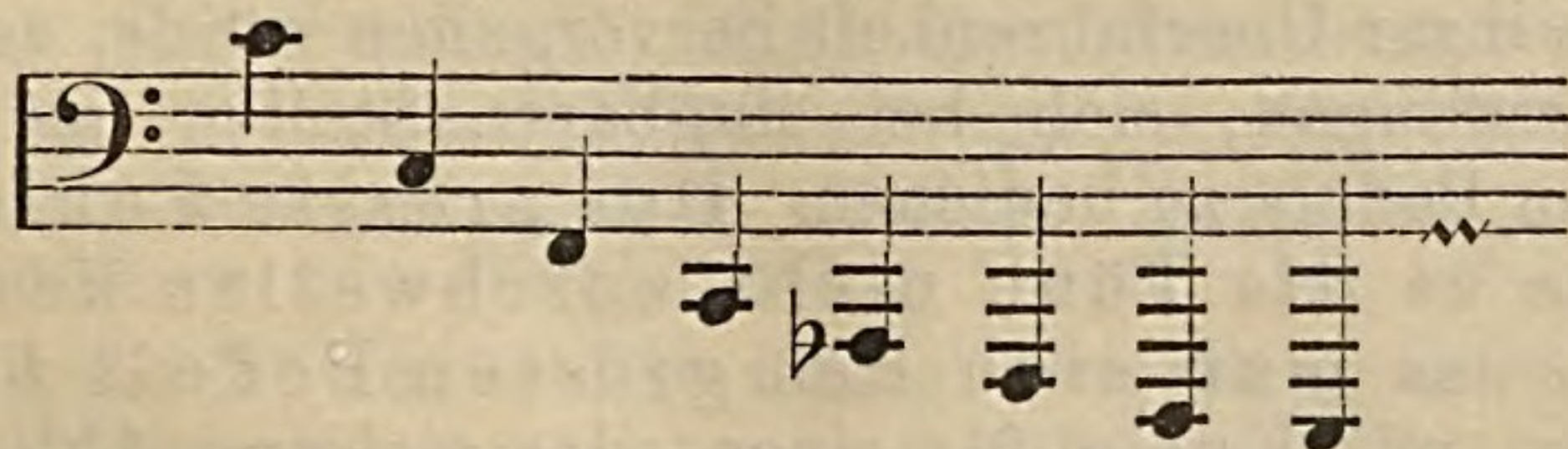


Das *Legatissimo* bestimmt nicht eine besondere Anschlagsmodifikation sondern verleiht der Notirung einen etwas anderen Sinn; dieselbe erscheint als vereinfacht, abbreviirt. Übrigens muss sehr davor gewarnt werden, vom *Legatissimo*, wo es nicht vorgeschrieben ist, einen allzuhäufigen Gebrauch zu machen. Man erzielt aber besonders da guten Effekt damit, wo eine bewegtere Melodie den Gebrauch des Pedals prekär macht: die Haltetöne repräsentiren dann eine theilweise Hebung der Dämpfung.

abnimmt, ohne dass der neue Ton eine ruckweise Veränderung der Tonstärke veranlasst, ist ja dem Klavier versagt. Das Anschwellen des Tones ist auf dem Klaviere eine Unmöglichkeit, da dessen Töne stets direkt nach dem Hammeranschlag am stärksten sind und dann schnell abnehmen; das *Crescendo* einer Tonfolge erscheint daher auf dem Klaviere stets als eine Folge von Tönen, in der jeder folgende stärker angeschlagen ist als der vorausgehende, während zwischen die einzelnen Anschläge unvermeidlich ein schnelles *Diminuendo* sich einschleibt. Über diesen Mangel vermag nur schnelles Figurenwerk hinwegzutäuschen, das daher eine Stileigenthümlichkeit der Klaviermusik ist. Zwar ist die Macht und Fülle unserer heutigen Flügel imposant gegenüber dem spitzen, kurzen Tone der Instrumente des vorigen Jahrhunderts, ja noch der zu Anfang des unseren; aber das *Diminuendo* des Tones nach dem Anschlag ist eine Naturnothwendigkeit, und nur durch wiederholten Anschlag (Tremolo, Tonrepetition) ist ein scheinbares *Crescendo* desselben Tones erreichbar. Durch diese Grenze der Tonfähigkeit des Instruments*) sind die Hauptgesetze für seine Behandlung schon gegeben. Ergänzend sei gleich bemerkt, dass das Phänomen des Mittönens eine geringe Verstärkung des Tones kurz nach dem Anschlag bewirkt, hinreichend, wenigstens ein allzuschnelles *Diminuendo* zu verhüten. Jeder Ton versetzt diejenigen Saiten in Mitschwingung, welche seiner Obertonreihe, z. B. für *c'*



und seiner Untertonreihe, z. B. für *c'*



entsprechen. Die Saiten der ersteren verstärken die Obertöne, die der letzteren schwingen mit Knoten und verstärken den Hauptton.**) Da zur Erzeugung kräftiger Mitschwingungen eine gewisse

*) Ph. E. Bach, der das Pianoforte bereits kannte, wie es A. Silbermann baute, zog ihm das Klavichord vor, weil es „ausgenommen, dass es einen schwächeren Ton hat, alle Schönheiten mit jenem gemein und überdem noch die Bebung und das Tragen der Töne voraus hat, weil ich nach dem Anschlage noch jeder Note einen Druck geben kann“ (a. a. O. S. 7).

**) Vgl. Helmholtz, Lehre v. d. Tonempfindungen (4. Aufl., 1877), S. 60 ff.

(aber sehr kurze) Zeit gehört, so tritt die Tonverstärkung nicht im Momente des Anschlags, sondern gleich nach demselben ein, d. h. sie verhindert ein allzuschnelles *Diminuendo*. Da aber das Mittönen dieser Saiten nur bei gehobener Dämpfung möglich ist, so erscheint der fortgesetzte Pedalgebrauch*) als eine Forderung im Interesse der Bekämpfung des schlimmsten Mangels der Klaviertöne. Der Schüler muss sich also, nachdem er diese Einsicht genommen, einer der wohl meist verbreiteten völlig entgegengesetzten Auffassung der Bedeutung des Pedals befleissigen; er betrachte dasselbe nicht als ein Mittel, gelegentlich stärkere Klangwirkungen hervorzubringen, sondern sehe im Klavier mit gehobener Dämpfung die eigentliche Naturform des Instruments und im Pedal nur ein Mittel, das Nachklingen von Tönen, welche zu den neu angeschlagenen nicht harmoniren, zu verhindern. Nicht

*) Hummel ist nicht für ausgedehnten Pedalgebrauch; seine Zeichen sind in den Musikbeispielen so gestellt, dass am Ende der einen Harmonie das Pedal losgelassen und am Anfang der neuen wieder getreten wird. Die Schule von Lebert und Stark hat nicht viel über das Pedal zu sagen, ist aber für reichlichen Gebrauch; die Zeichen (*Ped.* —✱) sind gestellt wie bei Hummel.

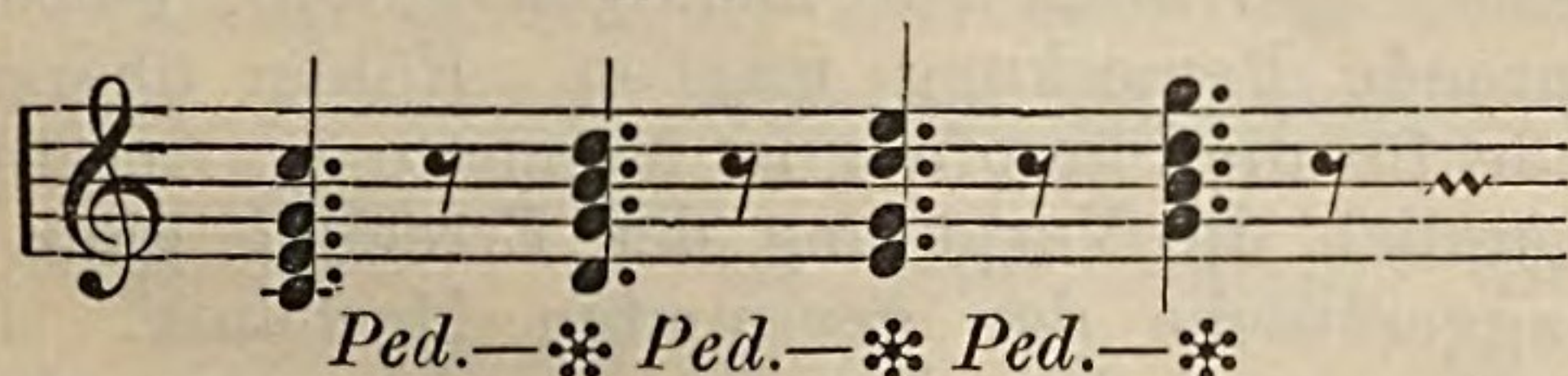
Kalkbrenner (S. 14): „Um dahin zu gelangen (nämlich zu einem schönen Vortrage der singbaren Stellen) ist es unerlässlich, sich des grossen Pedals zu bedienen, um die dem Pianoforte anhängende Trockenheit zu verbergen. Dussek, John Field und J. B. Cramer, die Koryphäen dieser Schule, deren Gründer Clementi ist (der englischen), bedienen sich des grossen Pedals, wenn die Harmonie sich nicht ändert. Dussek war darin vorzüglich ausgezeichnet, denn er hielt, wenn er öffentlich spielte, die Dämpfer fast immer aufgehoben. Ich empfehle den Anfängern, die Übungsstücke ohne Pedal einzustudiren, damit ihre Fehler nicht durch die Verwirrung, die aus ihrer Unerfahrenheit hervorgehen würde, versteckt werden, aber zeitig anzufangen, sich bei singbaren Stellen und ausgehaltenen Noten des grossen Pedals zu bedienen. Der grösste Fehler des Pianoforte ist, dass es die Töne nicht anschwellen kann — um dem abzuhelpen, muss man sich des grossen Pedals bedienen. Das Forte-Pedal kann mit Erfolg für einen oder mehrere Akkorde angewandt werden, nur muss man es fallen lassen, so oft die Harmonie sich ändert; wenn man es bisweilen nach dem Anschlage des Tones gebraucht, so lässt es ihn gleichsam wieder aufleben. — Die Schwingungen der hohen Töne vervielfältigen sich so sehr, dass die hohen Töne ohne Pedal gespielt immer etwas trocken erscheinen“.

Fétis (*Méthode*, S. 118): „Die von den geschicktesten Pianofortespielern angenommene Regel besteht darin, dass man den Fuss wegzieht, so oft die Harmonie wechselt, oder wenn die Stellen aus Noten bestehen, die sich in diatonischen oder chromatischen Reihen folgen. Daraus folgt, dass die heutige Schule, welche unaufhörlich modulirt, den

das rechtzeitige Verstärken, sondern das rechtzeitige Abdämpfen ist es, was der Schüler zu lernen hat. Da die durch Anschlag in Schwingung versetzten Saiten die eigentliche Tonquelle sind, so muss man, wo ein Nachklingen des Tones beabsichtigt ist, vor allem die Taste fest heruntergedrückt halten; denn sofern nicht die Dämpfung bis zum höchsten Punkte der Möglichkeit gehoben ist, wird jedes vorzeitige Verlassen der Taste oder auch nur ein halbes Zurückgehen derselben die Schwingungen der Saiten des angeschlagenen Tones behindern, d. h. die Tonstärke abschwächen. Daher ist für das singende *Legato* des Klaviers erstes Erforderniss das Festhalten der Taste in ganz herabgedrückter Lage bis zum Erklingen des neuen Tones; dazu ist ein nicht unbeträchtlicher Druck erforderlich. Die Thätigkeit

Fuss beinahe in eine ununterbrochene Bewegung setzt, was in der ersten Zeit dieser Übungen den Schüler in Verlegenheit bringt, aber bald zur leichten Gewohnheit wird“.

A. Kullak (Ästhetik des Klavierspiels, S. 356): [das Hauptpedal] „wird in vier Fällen angewendet: 1) um Töne zu verbinden, 2) um die Zahl klingender Noten zu vermehren, 3) um die Kraft des Klanges zu steigern, 4) um die Poesie der ganzen Schattirung zu fördern. — Eine treffliche Studie gewährt das Binden von Akkordfolgen durch Pedal, welches der reinen Fingertechnik oft unüberwindliche Schwierigkeiten bereiten würde. Man nehme kurz nach dem Anschlage der Harmonie den Dämpfer und halte ihn genau bis zur folgenden:



Wenn durchgehende Noten, skalenartige Stellen u. dgl. sich zwischen die harmonischen Figuren legen, wird das Pedal unterbrochen. Ist die Zahl solcher Noten nicht bedeutend genug, um die Harmonie zu stören, so kann das Pedal auch beibehalten werden. Das Ohr muss hier entscheiden. Je höher die Begleitung liegt, um so eher verträgt sie akkordfremde Töne. — Die Klangverstärkung ist ein wesentlicher Bestimmungsgrund für die Anwendung des Pedales. Die Brillanz wird so recht eigentlich durch dasselbe gefördert. — Selbst der einzelne Ton, mit Pedal gespielt, klingt anders als ohne Pedal. Dieser Eindruck steigert sich um ein bedeutendes, wenn dasselbe durch eine fortlaufende Tonfolge niedergedrückt bleibt. Das Unbestimmte, Verschwimmende, welches damit dem Klange verliehen wird, hat seinen unleugbaren poetischen Reiz; nur muss man vorsichtig mit solchen Effekten umgehen, da ein Missbrauch sie leicht trivial macht und andererseits die Sauberkeit stört. Hochliegende Partien, namentlich im Piano, vertragen das Pedal noch am häufigsten“.

L. Köhler, der zuerst endgültig die Pedaltheorie klargestellt hat, gab eine Monographie heraus: „Der Klavierpedalzug, seine Natur und

der Finger ist daher beim *Legato*-Spiel zunächst Schlag (im Moment des Anschlags) und sodann anhaltender Druck. Wo es sich nur um mässige Tonstärke handelt, wird dafür das Handgewicht ausreichen, d. h. das Handgelenk wird freigegeben und die Hand ruht stets auf dem gerade spielenden Finger. Beim *Crescendo* und *Forte* tritt zum Handgewicht noch ein wirklicher Druck durch die Armmuskeln. Sobald ein neuer Ton an die

zug, seine Natur und künstlerische Anwendung“ (1882), welche angelegentlichst empfohlen werden muss. Köhler legt mit Recht den Hauptnachdruck auf das „Zwischentreten“ und bedient sich zur Veranschaulichung des Pedalgebrauchs der Notenschrift auf einer Linie nach Art der Notirung für Trommel, Triangel etc., z. B.:



Gern lasse ich Köhlers Schriftchen als „nothwendiges Supplement zu jeder Klavierschule“ also auch zur meinigen gelten, möchte indess doch noch eine ergänzende Bemerkung machen. Köhler übersieht einen der wichtigsten Gründe für die Dämpfung im Momente des Anschlags, besonders des stärkeren, nämlich die Verhütung der Erregung ganz fremder Töne durch die Schlaggeräusche der gesamten Mechanik. Ich halte also Dämpfung im Moment des Anschlags, besonders des accentuirten und Sforzato-Einsatzes für das normale. Unter Berücksichtigung dieses Zusatzes möge man Köhlers Vorschriften genau durchdenken; es schadet nichts, dass dieselben etwas sehr detaillirt sind — es wird das allgemeine davon desto sicherer haften bleiben. So wenig ich glaube, dass Jemand es fertig bringen wird, die Köhler'sche Pedalnotirung in grossen und schwierigen Werken korrekt zu exekutiren, so sicher glaube ich doch, dass ihre Anbringung in einfachen Übungsstücken die Aneignung eines instinktiv richtigen Pedalgebrauchs wesentlich erleichtern kann.

Die Schrift „Das Pedal des Klaviers“ von Hans Schmitt (1875), der ich in der ersten Ausgabe dieses Buches irrthümlich die Priorität gegenüber Köhler's Pedaltheorie vindicirte, ist doch schliesslich nur eine breitere Ausführung der in Köhlers „Systematischer Lehrmethode für Klavierspiel und Musik“ (1. Aufl. 1856, 2. Aufl. 1872) Bd. 1, S. 148 - 152 (der 2. Aufl.) mit aller Klarheit auseinandergesetzten Gedanken; es wird dort sogar bereits das Zwischentreten durch ein Notenbeispiel erläutert. Köhler bleibt also das Verdienst, zuerst die Pedaltheorie völlig geklärt zu haben (vgl. aber auch die obigen Citate aus Kalkbrenner und Fétis).

Stelle des ersten tritt, muss der alte erlöschen; da aber die Saite noch weiter schwingt, solange die Taste nicht völlig losgelassen ist, der Ton also während eines langsamen Aufhebens des Fingers nur allmählich erlöschen würde, so ist es durchaus nothwendig, dass zur Verhütung von Schwebungen im Moment des neuen Anschlags der Finger die alte Taste mit blitzartiger Geschwindigkeit verlässt. Die Taste wird dann nicht allein vermöge ihres eigenen Balancements schneller emporspringen, sondern durch den auf ihr fest aufliegenden Finger noch besonders schnell emporgerissen werden.

Da der rechte Gebrauch des Pedals an sich eine schwere Aufgabe ist, so muss bei den ersten Anschlagsstudien, überhaupt bei den auf Entwicklung der Fingerkraft und Geläufigkeit berechneten rein technischen Vorübungen vom Gebrauch des Pedals abgesehen werden. Dasselbe tritt aber sogleich bei den ersten zweihändigen Musikstücken ein; ich habe einfach durch * die Stellen bemerkt, wo die Dämpfung schnell herabzulassen, d. h. der Fuss zu heben ist, um sogleich wieder herabgedrückt zu werden.

Beim *Staccato*, sowohl dem durch die Finger allein als dem durch die im Handgelenk durch leichtes Anheben des Unterarms geschnellte Hand (s. unten) hervorgebrachten, ist der Anschlag nur Schlag, ohne nachfolgenden Druck; während aber beim *Legato* der Anschlag und das Zurückspringen zwei getrennte Bewegungen sind, zwischen welchen das Festhalten der Taste durch Druck liegt

Schlag Rückgang
↓ ↑
Druck

, ist beim *Staccato* die Bewegung nur eine einzige, das Zurückgehen des Fingers ist ein Zurückprallen und erfordert keinen neuen Impuls

(Schlag und
Rückgang)
↪

. Ein gutes

Staccato ist gar nicht schwer zu erlernen, wenn man diesen Hauptgrundsatz festhält und nicht durch falsch angebrachten Druck das Zurückprallen zur Unmöglichkeit macht. Die Zahl der Modifikationen des Anschlags ist eine sehr grosse. So ist es eine für tonleiterartige Gänge und für Arpeggiopassagen beliebte und wirkungsvolle Spielweise, den Finger nach dem besonders nervigen (klopfenden, pochenden) Anschlage weder drücken, noch frei zurückspringen, sondern ohne Spannung auf der Taste liegen zu lassen, bis der nächste Finger anschlägt; die Taste bleibt dann nicht ganz sondern nur etwa halb herabgedrückt, und die nothwendige Folge ist eine schnellere Abnahme der Tonstärke.

Man könnte diese nur in geschwindem Tempo verwendbare Anschlagsart *Mezzolegato**) nennen; Läuferwerk klingt *mezzolegato* zierlich perlend und im *Forte* äusserst brilliant. Fortgesetzt an Stelle des reinen *Legato* verwendet, hat diese Anschlagsart etwas Beunruhigendes, die Nerven Angreifendes. Ihr gegenüber steht eine andere, bei welcher der Finger auf den nervigen Anschlag verzichtet und nur durch Druck ohne vorausgehende Hebung im Knöchelgelenk, also ohne Schlag die Taste bewegt, um dieselbe sodann vor Erklängen des nächsten Tones wieder zu verlassen; diese Anschlagsart heisst *Non legato*, auch wohl *Portato* oder *Portamento*. Den Übergang zum wirklichen *Staccato* bildet das *Mezzostaccato* oder *Leggiero*, bei welchem die Finger im Knöchelgelenk ganz lose gehalten werden, so dass sie leicht zurückprallen können, der Anschlag aber nicht mit soviel Energie geschieht, dass das Zurückprallen ein sehr schnelles und vollkommenes wäre; es schiebt sich daher zwischen Anschlag und Rückprall ein Halten der Taste von sehr kurzer Dauer ein. Diese Anschlagsart ist nur in *Piano* möglich; jeder Versuch, bei ihr ein *Forte* heraus zu bringen, muss entweder zum *Mezzolegato* oder aber zum reinen Finger-*Staccato* führen, da durch die Vergrösserung der Anschlagsintensität entweder das Verweilen auf der Taste verlängert oder ein schnelles Zurückprallen des Fingers bewirkt werden wird. Letzteres ist aber das Wesen des reinen Finger-*Staccato*, das in grosser Geschwindigkeit und längere Zeit hindurch ausführbar ist. Schwer ist die Ausführung des reinen Finger-*Staccato* in *Piano* und *Pianissimo*, da die zur Bewirkung des Rückpralls aufgewendete Intensität der Bewegung geeignet ist, einen Ton von ziemlicher Stärke hervorzubringen; eine besonders zarte Tongebung wird daher erzielt durch Anschlag aus grösserer Entfernung, sodass die Fingerspitzen die Tasten nicht völlig herabdrücken, sondern ihnen nur einen leichten Anstoss geben.

Alle bisher erörterten Anschlagsarten (*Legato*, *Fingerstaccato*, *Portato*, *Mezzolegato*, *Leggiero*) stimmen darin überein, dass bei ihnen das Handgelenk unbetheiligt ist und der Anschlag lediglich durch Bewegung der Finger im Knöchelgelenk bewirkt wird; wir können sie alle zusammenfassen unter dem Namen „Normal-Anschlag“.

*) Diese sehr verbreitete Anschlagsmodification hatte bisher keinen Namen; der von mir gewählte ist technisch gerechtfertigt. Das *Mezzolegato* ist so ziemlich überall anzuwenden, wo der Componist ein *brillante* oder *con bravura* vorgeschrieben hat, überhaupt wo das Passagenwerk auf Melodiosität Verzicht leistet und Arabeske wird.

Eine andere Anschlagsart entsteht dadurch, dass die Hand im Handgelenk bewegt wird; es ist das der eigentlich sogenannte *Staccato*-Anschlag, dessen Theorie leider sehr der Klärung bedarf. Die herkömmlichen Definitionen unterscheiden noch ein Handgelenk-*Staccato* und Arm-*Staccato* und nehmen an, dass bei ersterem der Arm ruhig liegt und die Muskulatur des Unterarmes die Hand emporzieht und herabschleudert, während beim Arm-*Staccato* das Handgelenk fixirt sei und der Unterarm durch Muskelkontraktion im Oberarme auf- und abbewegt werde. Beide Definitionen sind falsch, und die Unterscheidung der beiden Anschlagsarten existirt nur in der Klavierstunde als ein leidiges Hemmniss der Entwicklung der *Staccato*-Technik. Der Irrthum erklärt sich aber einfach genug durch optische Täuschung und mangelhafte Selbstbeobachtung. Da nämlich bei vollgriffigem *Staccato* die Hand in steter Spannung verharret, so reducirt sich dabei die Beweglichkeit des Handgelenks auf ein Minimum; andererseits ist bei einstimmigem *Staccato* die erforderliche Bewegung des Unterarmes eine so kleine, dass man sich nur durch Berührung des Armes von ihrer Existenz überzeugen kann. Thatsächlich aber ist die Bewegung bei wirklichem *Staccato* überall dieselbe: eine schnelle Kontraktion der Muskulatur des Oberarmes bewirkt eine kurze Aufwärtsbewegung des Unterarmes, die der Hand einen leichten Stoss übermittelt, der sie in dem vollständig freigegebenen Handgelenk emporgeschnellt und gleich der Bewegung einer Schleuder oder Peitsche wieder herabwirft. Da dem ersten Anstoss schnell ein neuer folgt, so werden die Bewegungen so klein, dass sie schliesslich nur als ein Vibriren der Hand erscheinen. Man halte aber fest, dass stets der ganze Mechanismus vom Oberarm bis zu den Fingerspitzen beim *Staccato*-Anschlag betheiligt ist. Der Rückgang wird durch elastisches Abstossen der Finger unterstützt.

Die einseitige Beschränkung auf die Übung des *Legato*-Anschlags für längere Zeit halte ich für eine doctrinäre Verirrung. Auf der Vorstufe mag man das *Staccato* gänzlich ignoriren, solange es sich erst darum handelt, die Noten zu lernen und das Gehör vorzubilden; aber mit dem Beginne regelmässiger technischen Studien muss das *Staccato* neben dem *Legato* geübt und allmählich auch auf die Abstufungen eingegangen werden. Es wird Niemand darum schlechter *Legato* spielen, weil er das *Legato* vom *Staccato* unterscheiden lernt. Meine Schüler haben

stets beim Studium der „Schule der Geläufigkeit“ vom Czerny angefangen, ganze Etüden abwechselnd *Legato* und *Staccato* zu spielen und dieses Vorgehen hat mich nie gereut. Einigermassen vorgerückte Schüler mögen auch weiter ausser dem *Legato*- und *Staccato*-Anschlag noch das *Leggiero* und *Mezzolegato* für ganze Etüden zur Anwendung bringen, derart, dass sie entweder von Anfang bis zu Ende *leggiermente* spielen, wobei stärkere Tongebung unmöglich ist (also die ganze Etüde *piano*) oder von Anfang bis zu Ende *mezzolegato*, wobei umgekehrt *piano* ausgeschlossen ist (also durchweg ziemlich kräftig) oder endlich im Anschluss an die vorgeschriebene Dynamik mit unvermeidlichem Übergang aus *Leggiero* in *Mezzolegato* und umgekehrt.

Eine nur selten und dann in der Regel nur für wenige Noten zur Anwendung kommende Anschlagsart ist das Fingerspitzen-*Staccato* oder *Carezzando**), bestehend in einem leichten Streifen oder Streicheln der Tasten durch die nach innen bewegten Fingerspitzen.

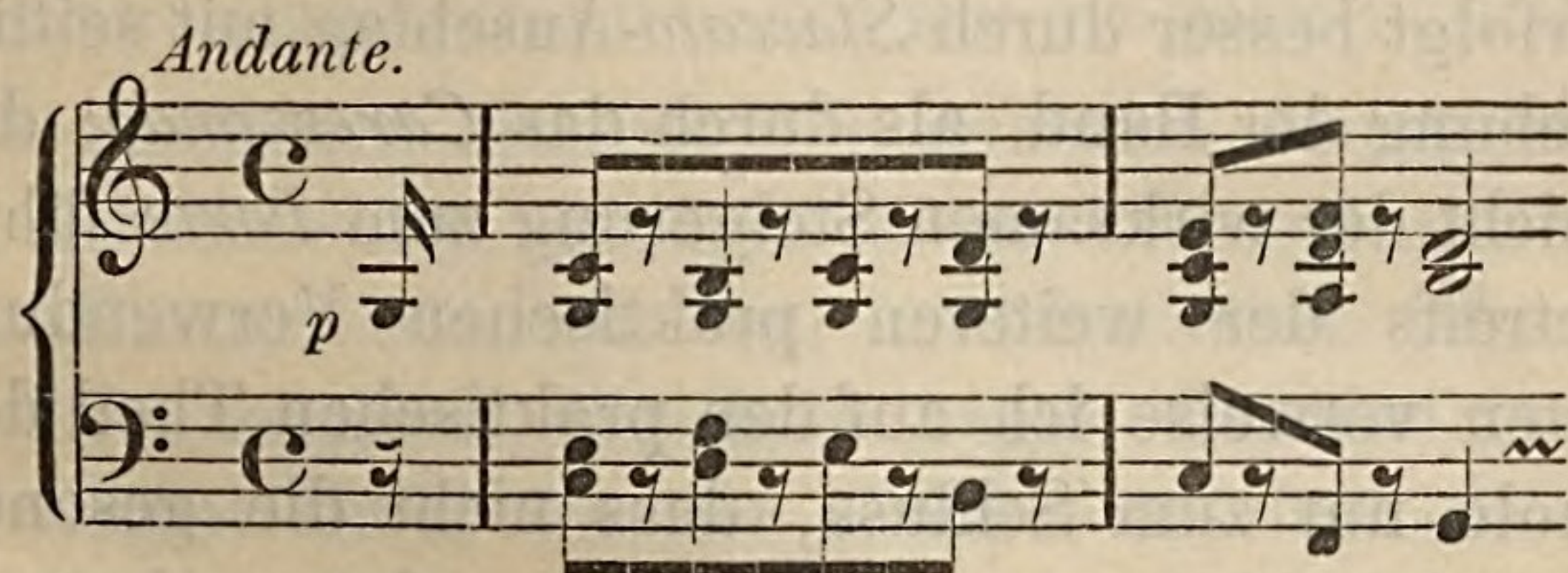
Wie aus dem Gesagten zu ersehen, ist die Hand- und Armhaltung während der verschiedenen Anschläge eine mannichfach wechselnde; denn natürlich kann das Handgelenk nicht in der wagerechten Stellung bleiben, wenn die Hand geworfen wird. Die als normal aufgestellte Handstellung ist daher eigentlich nur für das strenge *Legato* (die allerdings wichtigste Spielweise) giltig. Schon beim *Non legato* findet zweckmässiger Weise eine Abweichung statt, nämlich eine ziemlich beträchtliche Erhebung des Handgelenks, welche zwingt, die Finger fast gerade herunter zu strecken, um die Tasten zu erreichen; es wird dadurch ein weicheres Absetzen der Töne erreicht. Beim *Mezzo-legato* wird dagegen die Handdecke ziemlich flach und den Tasten nahe gestellt, wodurch die Finger verhindert werden, sich wie beim *Legato* zu krümmen, und daher in eine abgedachte Stellung kommen; der Anschlag geschieht dann nicht mit der äussersten Spitze, sondern mehr mit dem Ballen des Nagelgliedes. Das Abziehen (Absetzen) der eine Legatofigur endenden Note wird nach Art des *Non legato* durch Heben des Handgelenks bewerkstelligt, sodass wie dort der Finger in gestreckter Stellung die Taste verlässt; andernfalls würde ein Abstossen von der Taste erfolgen,

*) Von A. de Kontski aufgestellt und besonders cultivirt. Vergl. dessen Op. 100 «L'Indispensable du Pianiste.»

das den Ton leicht spitz macht. Dem Erheben des Handgelenks geht auch wohl in solchen Fällen eine Senkung unter das Niveau voraus, welche das Abziehen des Fingers in gekrümmter Stellung ermöglicht; diese Manier ist graziöser und elastischer und wird besonders nöthig, wo Bindung und Abziehen in nicht zu schneller Folge oft wechseln.

Zu vollendeter Ausführung der Phrasirung, zur Andeutung der Phrasenenden oder Motivgrenzen ohne Unterbrechung des *Legato* ist noch eine andere Anschlagsmodification nothwendig, welche sich am ungezwungensten dem *Mezzolegato* unterordnet; die letzte Note solcher nicht scharf zu trennenden Figuren wird in ähnlicher Weise gespielt wie die Töne einer *Mezzolegato*-Passage, insofern die Taste nicht herabgedrückt gehalten sondern etwa zur Hälfte gehoben wird, ohne dass der Finger sie ganz verlässt: im Wegfall kommt natürlich der besonders nervige Anschlag, welcher beim *Mezzolegato* der oben beschriebenen Art der Erzielung des Effekts des Brillanten dient.

Das *Non legato* voller Akkorde im *Piano*, wie bei Beethoven op. 14 No. 2:



wird besser mit leicht fixirtem Handgelenk und knapper Bewegung des Armes im Ellenbogengelenk gespielt, wobei die Finger die Taste erst zu fühlen haben, ehe sie dieselbe herabdrücken (ohne Schlag). Steigert sich die verlangte Tonstärke, so wird das Handgelenk frei gegeben und leicht geschnellt. Das Erheben der Handdecke behufs Verstärkung der Anschlagskraft ist oft genug beim gebundenen Spiel erforderlich, ja selbst Armkraft kann zur Hervorbringung starker Accente im *Legato* zu Hülfe genommen werden. Etwas ganz Gewöhnliches ist, dass stark forcirte Einsätze mit plötzlicher Strammung der gesamten Muskulatur vom Oberarm bis zu den Fingern gegeben werden (*attacca*-Ansatz), nachdem die Finger mit schlaffen Gelenken in die nächste Nähe der anzuschlagenden Tasten gebracht worden. Auch besonders leichte Töne werden mit bestem Effekt durch Armanschlag unter elastischer

Betheiligung des Hand- und Knöchelgelenks gegeben. Horizontale Bewegungen im Ellenbogengelenk werden nothwendig bei Sprüngen (wo sie sehr schnell und entschieden auszuführen sind), sowie überall da, wo sich Melodie oder Passagenwerk in höhere oder tiefere Regionen hinauf- oder hinabbewegt. Bei weiten Sprüngen, sofern sie nicht über die andere Hand hinweg gehen, ist flache Bewegung in der Nähe der Tasten dem wurfartigen Bogensprung vorzuziehen. Die Finger sind bei allen Sprüngen fest zu formen und auch das Handgelenk ist nicht zu lose zu halten, da jeder während des Sprunges lose gehaltene Theil den Schwerpunkt verschiebt, also die Trefffähigkeit mindert. Zu vermeiden ist dabei jede unnöthige Spannung der Hand.*) Beim Anschlag wirken die Faktoren schliesslich wieder zusammen, der Finger greift, das Handgelenk schnellt. Bei Figuren, die in Spannlage sich hin- und herbewegen wie gebrochene Oktaven und dergleichen, ist die Drehung der Hand und des Vorderarmes um die Axe des letzteren durchaus geboten (Seitenschlag), nur ist wieder zu beachten, dass die Finger nicht steif oder schlaff sind.

Der wiederholte Anschlag derselben Taste mit wechselnden Fingern**) erfolgt besser durch *Staccato*-Anschlag mit seitlicher Hin- und Herschiebung der Hand, als durch das *Carezzando*; die letztere Manier ist nicht der wirksamen Steigerung zum *Forte* fähig wie die erstere. Betreffs der weiteren praktischen Verwendungen der Anschlagsarten verweise ich auf den praktischen Theil der Schule. Ich wiederhole nur zum Schluss, dass nicht die gesonderte Anwendung des Anschlags aus dem einen oder anderen Gelenke das zu erstrebende Ziel ist, sondern eine harmonische Betheiligung des ganzen Mechanismus, um jederzeit ohne Mühe aus einer Nüance in die andere übergehen zu können.

*) Ph. E. Bach fordert merkwürdigerweise Spannung für Sprünge [a. a. O. S. 17]: „Man gewöhne besonders die noch nicht ausgewachsenen Hände der Kinder, dass sie, anstatt des Hin- und Herspringens der ganzen Hand, wobei wohl noch oft dazu die Finger auf einen Klumpen zusammengezogen sind, die Hände im nöthigen Falle so viel wie möglich ausdehnen. Hierdurch werden sie die Tasten leichter und gewisser treffen lernen und die Hände nicht leicht aus ihrer ordentlichen und über der Tastatur horizontal schwebenden Lage bringen, welche bei Sprüngen gern bald auf diese bald auf jene Seite sich zu verdrehen pflegen.“

**) Vor dem wiederholten Anschlag derselben Taste durch denselben Finger warnt Ph. E. Bach, a. a. O. S. 4: „indem kaum zu glauben steht, was das geschwinde Anschlagen desselben Tones ohne Abwechselung der Finger den Händen für Schaden thut.“

§. 6. Dynamik. Selbstverständlich ist dem Anschlag aus dem Fingergelenk allein nicht eine so grosse Kraftentfaltung möglich wie dem *Staccato*-Anschlag aus dem Ellenbogengelenk; wohl aber ist es möglich, den Fingerdruck durch Mitwirkung der Muskulatur des Armes zu verstärken: nur dadurch wird ein wirkliches vollsaftiges Forte für das *Legato* möglich. Damit ist zugleich ausgesprochen, dass das *Crescendo* eine zunehmende und das *Decrescendo* eine abnehmende Betheiligung des Armdrucks unbedingt erfordert. Es ist eines der wichtigsten Ziele der technischen Studien, diese Uebergänge derart einzuüben, dass sie ohne Zwang und ohne bewusste Disposition ganz mechanisch vor sich gehen. Zur Erzielung grösserer Tonstärke ist die Benutzung des rechten Pedals (Hauptpedals) eine wesentliche Unterstützung; für besonders zarte Klangeffekte ist der Gebrauch der Verschiebung resp. bei Tafelklavieren und Pianinos der Dämpfung erfolgreich. Doch ist es entschieden zu tadeln, wenn manche Virtuosen für jedes *Piano* die Verschiebung anwenden; das verschwindendste *Pianissimo* muss auch ohne Verschiebung oder Dämpfung beherrscht werden, letztere erzielt eine Veränderung der Klangfarbe und ist Effekt wie die Sordinen der Streichinstrumente oder wie die gestopften Horntöne**).

An verschiedenen Stellen***) habe ich darauf hingewiesen, dass nicht Accentuirung, sondern *Crescendo* und *Decrescendo* die natürlichen Elementarformen der musikalischen Dynamik sind, und auch da (natürlich innerhalb enger Grenzen) zur Anwendung zu bringen sind, wo der Komponist eine gleichbleibende

*) Köhler, System. Lehrmeth. S. 44.

**) A. Kullak (Aesthetik des Klavierspiels S. 362): „Für den Vortrag bleibt indess für viele Fälle der Vortheil der Verschiebung unbezweifelt; es würde sich beim leisesten Spiele guter Mechanik doch nie der Schmelz erreichen lassen, den eben dasselbe Spiel mit Hülfe der Verschiebung gewänne. Für sich allein macht die Verschiebung den Ton ungemein pikant, zart — ein wenig trocken — bei beiden Eigenschaften aber auch in der Qualität weicher als der gewöhnliche Klavierton nimmt die Verschiebung das andere Pedal mit hinzu, so wird das an sich feine Pikante mit jenem Hauche noch verschleiert, der die scharfen Grenzen des Tonumrisses ein wenig verwischt. Es kommt wieder eine andere Klangfarbe zur Erscheinung, die ein wenig romantisch-sentimentaler ist als die vorige. Die feinen Linien verzittern und verschwimmen.“

***) Zuerst (seit 1882) in Aufsätzen in den „Grenzboten“, dem „Musikalischen Wochenblatt“ und „Klavierlehrer“, in dem Vortrag „Der Ausdruck in der Musik“, ausführlicher aber in meiner „Musikalischen Dynamik und Agogik“ (Hamburg, bei D. Rahter).

Tonstärke vorschreibt*) (*sempre p, sempre f etc.*). Hat man diese Erkenntniss gewonnen, so erscheinen die Übungen im Schattiren der Tonstärke viel wichtiger, als man bisher angenommen zu haben scheint. Wenigstens finde ich nicht, dass die Schulen hinreichend Gewicht auf dieselben gelegt haben. Hier kann ich wieder aus meiner Erfahrung berichten, dass die Schüler mit einem Schlage einen grossen Fortschritt machten, wenn ich ihnen die Bedeutung der durchgehenden Schattirungen klar machte. Das Spiel gewann dadurch in ganz kurzer Zeit viel mehr Wärme und Ausdruck. Aus diesem Grunde nahm ich in meinem Lehrplan dynamische Studien in grösserer Ausdehnung auf, die ich den elementaren Geläufigkeitsstudien systematisch einordnete. Da die Erfahrung lehrt, dass nur sehr wenige besonders gewissenhafte Schüler auf allgemeine Bemerkungen hin gründliche Übungen machen, während gerade die begabteren oft genug nicht die gewissenhaftesten sind, so glaubte ich für die dynamischen Studien eine Anzahl Übungsbeispiele besonders anschaulich ausschreiben zu müssen, um deren Bedeutung immer wieder in die Augen springen zu lassen. Die „technischen Studien“ seien daher auch nach dieser Richtung ganz besonders empfohlen.

Über die rechte Verwendung der dynamischen Schattirungen sind in dem Kapitel Phrasierung (§ 11.) die näheren Details gegeben. Da die dort entwickelten Prinzipien bereits ein ziemlich entwickeltes Auffassungsvermögen voraus setzen, so ist mit ihrer eingehenden Erklärung zu warten, bis der Schüler dazu gelangt, die leichteren Beethoven'schen Sonaten zu spielen. Es ist Sache des Lehrers, zu beurtheilen, wieviel davon er dem Schüler vorher allmählich beibringen kann; nur hüte er sich, des Auffassungsvermögen zu überschätzen, da allzuviel Neues und Komplizirtes auf einmal nur verwirrend wirken kann. Unerlässlich ist es freilich, dass der Schüler bei Zeiten die verschiedene dynamische Be-

*) D. G. Türk, Klavierschule S. 349: „Oft bestimmt der Componist den Hauptgrad der Stärke oder Schwäche durch die zu Anfang beigefügten Worte *sempre forte* oder *sempre piano*. Dieses *sempre* darf aber nicht in einer zu strengen Bedeutung genommen werden ... Einzelne Gedanken müssen dem ungeachtet den Affekten gemäss modificirt werden.“ (S. 348) „Das beigefügte *forte* und *piano* bestimmt den Ausdruck nur so ungefähr und im Ganzen; wie überhäuft würden aber diese Worte beigefügt werden müssen, wenn jede einzelne Note, welche eine besondere Schattirung verlangt, damit bezeichnet werden sollte.“

deutung der volltaktigen und auftaktigen Bildungen kennen lernt, damit er nicht gegen sein besseres Empfinden in geist- und ausdrucksloser Weise zu spielen gezwungen werde.

§. 7. Fingersatz. Vorbedingung für ein glattes und sicheres Spiel ist die Wahl der rechten Applikatur (Fingersetzung). Es ist Aufgabe der Schule, durch Aufstellung einfacher allgemeiner Gesetze und durch Einübung an typischen Figuren eine solide Basis für die Fingersetzung zu schaffen, welche es ermöglicht, ohne Nachdenken gleichsam instinktiv die rechten Finger zu wählen. Ganz verkehrt ist das Verfahren mancher Lehrer, auch bei vorgerückten Schülern, die schon Sonaten von Mozart oder Beethoven spielen, noch jeden Finger überzuschreiben und solcher Gestalt die Notenhefte in einer gräulichen Weise zu beschmieren. Wer seine Schüler nicht anders auf die rechten Wege der Fingersetzung zu bringen weiss, hat zum Klavierlehrer keinen Beruf.*)

Das natürlichste und einfachste Prinzip der Fingersetzung ist, neben einander liegende Tasten durch neben einanderliegende Finger anzuschlagen; doch zwingt die beschränkte Zahl der Finger, für längere Tonreihen zu Mitteln Zuflucht zu nehmen, welche die Reihe der Finger verlängern. Nach der Seite des kleinen Fingers hin geschieht das in erster Linie durch Untersetzen des Daumens unter einen der längern Finger, nach Seite des Daumens durch Überschlagen eines der längern Finger über den Daumen.**)

In beiden Fällen wird die Hand durch den untergesetzten oder übergeschlagenen Finger verschoben; um jedoch den gewaltsamen Ruck zu vermeiden, welchen das Tragen der Hand durch den Finger verursachen müsste, treten besser die Muskel des Armes in Mitthätigkeit und verschieben ihrerseits die Hand und den Unterarm, während die Veränderung der Fingerstellung vor sich geht. Es ist also bei der Manipulation des Untersetzens und Überschlagens vor allem genau Obacht zu geben, dass der Schüler nicht dem betreffenden Finger die Last der zu versetzenden

*) D. G. Türk, Klavierschule (1789) S. 22: „Damit sich der Anfänger nach einiger erlernter Kenntniss auch in des Lehrers Abwesenheit üben könne und dabei in der Fingersetzung nicht fehle, so bestimme man durch Zahlen bei den ersten Übungsexempeln jeden Finger; in der Folge thue man dies nur bei gewissen verführerischen Stellen, alsdann blos bei einzelnen Noten. Kann man ihm endlich selbst schon genugsame Einsicht und Beurtheilung zutrauen, so sind diese Winke nicht mehr nöthig.“

**) Vor J. S. Bach brauchte man den Daumen nur bei grossen Spannungen, nicht aber im Tonleiterspiel. Vgl. Ph. E. Bach a. a. O. S. 15.

Hand aufbürde, sondern ein ungestörtes gleichmässiges Weiter spiel dadurch ermögliche, dass er die Hand durch den weiter geschobenen Arm leicht seitlich forttragen lässt. Bei schnellerm Spiel ist es sogar unerlässlich, dass die Seitwärts-schiebung der Hand eine kontinuierliche und nicht erst im Moment des Überschlagens oder Untersetzens eintretende sei; denn sonst würde immer noch ein Ruck die Glätte des Spiels gefährden. Dieses Forttragen der Hand muss auch da stattfinden, wo durch das Handgewicht die Anschlagsstärke vergrössert werden soll. Denn der Fingeranschlag soll durch vergrösserte Last eine Unterstützung erhalten, nicht aber vermehrte Arbeit und vermehrten Kraftaufwand. Seltener, nur in polyphoner Musik (Fugenspiel) häufig, kommt statt des Überschlagens und Untersetzens das Einsetzen*) eines der längeren Finger nach einem andern weiter dem kleinen zu gelegenen vor, z. B.

	1	2	3	4	*	3	4	(rechte Hand)
	g	a	h	c'		d'	e'	
	1	2	3	4	*	3	4	(linke Hand)
oder	a	g	f	e		d	c	

Bei dieser Fingerfolge findet ein eigentliches Überschlagen nicht statt (dasselbe wäre kaum möglich), vielmehr wird nach dem Anschlage des vierten Fingers die Hand schnell zur Seite geschoben, sodass der dritte frei anschlagen kann, ähnlich wie beim wiederholten Anschlag derselben Taste.

Wo im *Legato* das Einsetzen verlangt wird oder unvermeidlich ist, muss es möglichst schnell geschehen, sodass der vorausgehenden Note möglichst wenig von ihrem Werthe verloren geht. Dem Einsetzen nahe verwandt ist das Fortrücken desselben Fingers

1	2	3	4	4	5
g	a	h	c'	d'	e'

das nur selten mit Glück zu brauchen ist, wenn nicht die *legato-*

*) Ph. E. Bach, a. a. O. S. 29: „Man muss dieses Einsetzen nicht mit dem Überschlagen verwechseln. Überschlagen heisst, wenn ein Finger über den andern gleichsam wegklettert, indem der andere noch über der Taste schwebet, welche er niedergedrückt hat; bei dem Einsetzen hingegen ist der andere Finger schon weg und die Hand gerückt.“

Bewegung unterbrochen werden darf oder soll. Als sogenanntes **Abgleiten** von einer Obertaste zur nächsten Untertaste z. B.

1	2	3	4	4	5
c	d	e	fis	g	a

bringt es dagegen einen vollständigen *legato*-Effekt hervor. Bei langsamer Bewegung wird Untersetzen und Überschlagen häufig vermieden durch Fingerwechsel auf der heruntergedrückten Taste:

1	2	3	4	3	4	5
g	a	h	c'	d'	e'	

Eine wichtige Grundregel aller Fingersetzung auf dem Clavier ist erst in neuerer Zeit unumwunden aufgestellt worden,*) dass nämlich gleiche Tonfiguren mit dem gleichen Fingersatze gespielt werden sollen. (Vergl. Materialien, 2 Heft. Abth. 22, No. 479 — 484.) Früher liess man diese an und für sich einleuchtende Regel nur gelten, sofern nicht dabei der Daumen und kleine Finger auf Obertasten kamen; heute fordert man ihre ausnahmslose Durchführung, wenigstens wo es sich um Gänge handelt, welche aus kurzen sequenzartig stufenweise steigenden oder fallenden Figuren zusammengesetzt sind. Denn so ganz und gar lässt sich das Faktum doch nicht ignoriren, dass die Obertasten kürzer und darum durch die kurzen Finger (1 und 5) nur erreichbar sind, wenn die Hand merklich vorgeschoben wird. Der Anfänger zumal darf noch nicht stolz die Unebenheiten der Klaviatur ignoriren, sondern muss sie vor allen Dingen erst genau kennen lernen. Der Ortssinn auf dem Clavier entwickelt sich zunächst gerade an der Unterscheidung der Obertastengruppen, eine mittelmässige Geläufigkeit und Treffsicherheit ist zunächst nur zu erwerben, indem man die Hindernisse als Hindernisse anerkennt und mit ihnen rechnet. Ein Blick auf unsere Hand, wenn wir die fünf Töne *e fis gis ais h* mit 1 2 3 4 5 greifen, belehrt uns zur Evidenz, dass die Hand sich in einer natürlichen, angemessenen Lage befindet, das sich die kurzen Finger bequem auf den vorstehenden Untertasten, die langen Finger ohne Zwang auf den zurückliegenden Obertasten bewegen können.**)

*) Fétis, Méth. des méth. S. 42 ff.

**) Ph. E. Bach, a. a. O. S. 18: „Die Gestalt unserer Hände und des Griffbrettes bildet uns gleichsam den Gebrauch der Finger ab.“

ein gewisser Grad von Virtuosität dazu, wenn man es unternehmen will, in allen Lagen die musikalisch analog gebildeten Figuren auch technisch gleich zu behandeln. Auf alle Fälle aber muss auch der vollendete Virtuose, welcher ohne Gefahr in allen Lagen spielt, zugeben, dass sein Standpunkt das Resultat mühsamen Ringens ist, dass er die Hindernisse zuerst überwinden lernen musste, ehe er dahin kam, sie ignoriren zu dürfen. Es ist Aufgabe der Schule, den Weg zu dieser Meisterschaft zu zeigen und also zunächst den Schüler mit der Natur dieser Hindernisse bekannt zu machen; das thut sie am schnellsten, wenn sie dieselben in einer Form in den Übungen einführt, welche sie nicht als Hindernisse sondern als Stütz- und Orientirungspunkte erscheinen lässt. Eins ist nämlich nicht zu übersehen: die herabgedrückte Obertaste liegt gerade noch um ebensoviel über der herabgedrückten Untertaste als die ruhende Obertaste über der ruhenden Untertaste liegt. Die Unebenheiten der Klaviatur existiren also nicht nur vorm Anschlag, sondern auch nach demselben. Die herabgedrückte Obertaste befindet sich ungefähr gerade im Niveau der ruhenden Untertaste; und wenn ich z. B. *fis* mit dem 3. Finger herabgedrückt habe, so bleibt dem etwa für *g* bestimmten Daumen erheblich mehr Spielraum unter dem 3. Finger oder etwa nach *f*; am krassesten aber tritt der Unterschied hervor, wenn man die Tonfolge *eis fis* mit 3 1 in der rechten Hand spielt. Hieraus ergiebt sich eine allgemeine Regel für alle Fingersetzung, nämlich: nach Möglichkeit den Daumen dann zu gebrauchen, wenn auf eine Obertaste eine Untertaste folgt.*) Gleichermassen ist es vortheilhaft überzuschlagen, wenn nach einer Untertaste eine Obertaste folgt z. B. ^{(r.) 1} *g*—⁴ *fis*. Denn da der überschlagende Finger den Weg von seinem natürlichen Platze zur entgegengesetzten Seite des Daumens zurückzulegen hat, so ist es ein Gewinn, wenn er nur bis zur nächsten Obertaste zu greifen braucht, welche näher liegt als die nächste Untertaste. Nur für *b—c* (*ais—his*), *h—cis* (*ces—des*), *es—f* (*dis—eis*) und *e—fis* (*fes—ges*) ist dieser Vortheil nicht vorhanden, da bei diesen Folgen die Obertaste jenseits der nächsten Untertaste liegt. Wenn trotzdem von der rechten Hand bei allen

*) D. G. Türk (1789, Einl. § 31) „Dass sich der Daumen nach einer Obertaste weit bequemer untersetzen lässt als nach einer untenliegenden, wird wohl jeder zugestehen.“

Tonleitern, in denen $b-c$ und $es-f$ vorkommt und von der linken gleichermassen in allen, in denen $fis-e$ und $cis-h$ vorkommt, gerade an diesen Stellen untergesetzt und übergeschlagen wird, so ist es ein anderer Grund als die grössere Bequemlichkeit, welcher diese Applikatur wählen lässt: um nicht über den jedesmaligen Fingersatz nachdenken zu müssen, sondern ganz mechanisch immer denselben zu nehmen, hält man ganz allgemein an dem Prinzip fest, nach einer Obertaste auf eine Untertaste unterzusetzen, nach einer Untertaste auf eine Obertaste überzuschlagen. (Darum ist cDur bezüglich der Applikatur die schwerste Tonart, weil ihre Tonleiter der Obertasten ganz entbehrt.*) Hier sehen wir also, dass um eines grösseren Vortheils willen eine kleine Unbequemlichkeit in Kauf genommen wird. Ähnlich aber haben wir es aufzufassen, wenn später der Gleichheit des Fingersatzes wegen in Sequenzenpassagen für allerlei Lagen dieselben Finger genommen werden.

Der einzig rationelle Ausweg aus dem Dilemma, ob man zunächst die Obertasten respectiren, also die Ausbildung der Geläufigkeit in allen Lagen für später verschieben soll, oder ob man letztere zum Ausgang nehmen und die alten, gut verbrieften Regeln des Tonleiterfingersatzes nebensächlich behandeln soll, ist nun aber folgender: man hält streng fest an dem Prinzip des Untersetzens nach der Obertaste und des Über-schlagens auf die Obertaste, lässt aber gleich in den ersten Stadien der Technik die Fünffingerübungen, Sequenzenpassagen und Tonleitern in allen Lagen mit gleichem Fingersatz üben, z. B. die fis-Dur- und cis-Dur-Tonleiter mit dem regulären cDur-Fingersatz 1—3, 1—4, 1 etc. Dabei bezeichne man aber alle Uebungen der letzten Art, welche die Unebenheit der Tastatur ignoriren, als technische Studien zum Unterschied von der regulären praktischen Fingersetzung, sodass der Schüler in ihnen vorläufig nur gymnastische Uebungen sehe; andernfalls wird derselbe zu früh anfangen, die Regeln des Fingersatzes zu verachten und daher nicht das erforderliche solide

*) Ph. E. Bach, a. a. O. S. 29: „Endlich sehen wir bei dieser Abbildung der Tonleitern, dass die ohne oder mit den wenigsten Versetzungszeichen die meisten Veränderungen der Applikatur erlauben . . . und dass die übrigen nur einerlei Abwechslung der Finger gestatten. Folglich sind die sogenannten leichten Tonarten . . . viel verführerischer und schwerer als die sogenannten schweren Tonarten“ etc.

Fundament gewinnen — er wird seine Applikatur ohne innere Nothwendigkeit, ohne sichern Halt wählen; die uneingeschränkte Freiheit wird zur Willkür. Es ist wohl unnöthig, darauf hinzuweisen, dass das dabei herauskommende Resultat kein gutes sein kann.

§ 8. **Spannlagen.** Immer wieder muss auf die Nothwendigkeit eines sicheren Ortsgefühls auf dem Klaviere hingewiesen werden; die Klaviatur soll vor dem Tastsinn und Auge des Spielers bei fortschreitendem Studium immer mehr zusammenschrumpfen. So endlos weit ihm anfangs die Entfernung von einem Ende derselben zum andern erscheint, es muss dahin kommen, dass er diese Entfernung genau kennt und im Dunkeln Sprünge von mehreren Oktaven mit Leichtigkeit und Sicherheit auszuführen vermag. *) Es wäre aber der falsche Weg, wollte man die Treffsicherheit speciell durch Sprungübungen zu erwerben suchen; vielmehr gilt es zunächst, bei stillstehender Hand in engem Umkreise sicher Bescheid zu lernen und allmählich die Entfernungen zu vergrößern. Da Treffsicherheit ohne Geläufigkeit keinen Werth hat, so ist auf die letztere besonders fördernden Übungen der 5 Finger mit Quintenspannung (Materialien, 2. Heft, Abth. 8, No. 261—271), viel Gewicht zu legen. Die Trefffähigkeit dagegen wird in diesem Stadium am sichersten gefördert durch *Staccato*-Übungen, bei denen im Anfang darauf zu sehen ist, dass die Finger sich recht weit von den Tasten entfernen. Erst für ein vorgerückteres Stadium (3. Stufe) bestimmt, dann aber eminent fördernd sind die Übungen im doppelgriffigem *Staccato* mit Wechselfingern.

Allmählich wird die Spannweite vergrößert, d. h. von der Quintenspannung wird zur Sextenspannung weiter zur Septimen- und Oktavenspannung übergegangen; erst wenn letztere hinreichend geübt ist, kommen die Sprünge an die Reihe. Noch weitere Spannungen sind nicht für die ganze Hand sondern nur für einzelne Finger zu üben, z. B. die Dezime nicht als Spannung für 1—5 sondern nur in Gängen wie ^{1 2 5} c g e u. s. w., wobei darauf zu achten ist, sodass die nicht mehr beschäftigte Handhälfte

*) Ph. E. Bach, a. a. O. S. 11: „Damit man die Tasten auswendig finden lerne und das nöthige Notenlesen nicht beschwerlich falle, wird man wohl thun, wenn man das Gelernte fleissig auswendig im Finstern spielt.“

sich sogleich wieder zusammenzieht und nicht in Spannung bleibt. Anderenfalls können die Spannübungen nur nachtheilig wirken und müssen eine Verminderung der Elasticität der Hand zur Folge haben. Aus demselben Grunde ist auch das Studium der doppelgriffigen Übungen nur ja nicht zu übertreiben, obgleich dieselben andererseits besonders geeignet sind, die Spannfähigkeit der Hand zu erweitern. Die von Bülow eingeführten doppelgriffigen *Staccato*-Übungen mit Wechselfingern, welche in meine Technischen Vorstudien (Mat., 2. Heft, Abth. 24, No. 498—500) aufgenommen sind, haben die grosse Bedeutung, dass sie alle Spannung vermeiden, daher vor Ermüdung schützen. Überhaupt aber mache man sich nur ja ganz klar, dass beim *Staccato* durch den Wegfall der Bindung meist auch alle Spannung beseitigt wird und dass das einstimmige *Staccato* Spannung überhaupt nicht kennt.

§ 9. Parallelgehen verschiedener Anschlagsarten. Eine erhebliche Schwierigkeit bietet die Ausführung von Stellen, welche verschiedene Anschlagsarten gleichzeitig verlangen. Wenn es an und für sich schon nicht leicht ist, zweierlei zugleich zu wollen, so ist es um so schwerer, wenn sich die Ausführungsbedingungen scheinbar durchaus widersprechen, wie z. B., wenn eine und dieselbe Hand eine Stimme *legato* und die andere *staccato* spielen soll. Reiner *Staccato*-Anschlag kann mit strengem *Legato* in derselben Hand nicht kombinirt werden; denn da das *Legato* die Finger auf der Taste festhält, so kann die Hand nicht in ihrer Totalität aufgehoben und geschneilt werden. Sofern also das wirkliche *Legato* conservirt werden soll, muss das *Staccato* innerhalb der Grenzen der Bewegungen aufgeführt werden, welche bei einem oder zwei festliegenden Fingern möglich sind, d. h. als reines Finger-*Staccato* oder dem *Legato* näher stehend als *Mezzo-staccato* (*leggiero*), *Non legato*, oder gar *Mezzolegato*. Die besondere Situation der auf den *Legato* spielenden Fingern ruhenden Hand dispensirt aber für das Finger-*Staccato* von der sonst nothwendigen Feststellung des Handgelenks und wir erhalten so eine neue Art des Finger-*Staccato*, das mit losem Handgelenk.*) Seine Ausführung ist bequemer als die des Finger-

*) H. Germer (Wie übt man Klavier? S. 12) macht darauf aufmerksam, dass beim einstimmigen wirklichen *Staccato* die Stellung der Hand nicht für alle fünf Finger dieselbe sein darf, sondern dafür gesorgt werden muss, dass der Schwerpunkt der Hand möglichst senkrecht über die anzuschlagende Taste gebracht wird. Das heisst also, wenn der vierte oder fünfte Finger mit wirklichen *Staccato* anschlagen soll, so muss die Hand

Staccato und *Leggiero* ohne Stützfinger. Es versteht sich, dass die Ausführung des *Non legato* in Kombination mit dem *Legato* keinerlei Schwierigkeiten bietet, da die Handlage für beide dieselbe ist.

Eine sehr wichtige Anschlagskombination ist ferner die verschiedene Tonstärke für zwei von derselben Hand auszuführende Stimmen, z. B. wenn der vierte und fünfte Finger Melodie zu spielen haben, die andern Finger dagegen eine leiser gehaltene Begleitungsfigur. *) Die Schulen legen im allgemeinen wenig Werth auf diese häufigste aller Kombinationen; es scheint fast, als scheuten sie sich, es auszusprechen, dass wirklich die Melodiestimme stärker gespielt werden muss.

Unsere besten Virtuosen unterscheiden jedoch die Tonstärke für Hauptstimmen und Nebenstimmen stets, und es erscheint als Ausnahme, wenn einmal durch eine längere Stelle keine Stimme dominirt. Ist es recht, abzuwarten, dass der Schüler dem Virtuosen diese so einfachen Künste, die aber so gut Übung erfordern als alle anderen, ablauscht? ich denke, nein! es ist Sache der Schule, alles, was zu geschmackvoller und ausdrucksvoller Reproduktion gehört, in ihr Bereich zu ziehen und systematisch

mehr nach auswärts geneigt werden, für den Daumen umgekehrt mehr nach innen. Aus diesem unzweifelhaft richtigen Princip resultirt für die Kombination von *Legato* und *Staccato*, dass eine Seitwärtsbewegung der Handdecke nach den *staccato* anzuschlagenden Tönen die kräftige Ausführung der letzteren unterstützen muss, sozusagen ein leichtes Hinschleudern des Schwerpunktes der Hand nach den betreffenden Tasten. Auch für die Ausführung des doppelstimmigen Spiels mit zweierlei Tonstärken ist dadurch die Erklärung gegeben: man neigt die Hand nach der Seite der Finger, welche die hervortretenden Stimmen auszuführen haben.

*) Köhler, a. a. O. S. 54: „In der Kombination der starken und schwachen Tongebung ist also verschiedene Kraftgebung mit einer Hand gleichzeitig nothwendig; eine solche ist auf drei Wegen zu gewinnen: durch verschiedene Art der Fingerthätigkeit allein; durch verschiedene Art der Handthätigkeit allein; durch Zusammenwirken beider Arten in Einem mehrfachen Anschlag. Im ersten Falle wird der starke Anschlag mit Hülfe steifer Fingerhaltung, der schwache Anschlag durch schlafe ausgeführt; im zweiten Falle wird die Handdecke an der Partie des Fingers, welcher stark anschlagen soll, mit mehr, dagegen an der Partie des Fingers, welcher schwach anschlagen soll, mit weniger Druckkraft erfüllt; im dritten Falle wird der Finger, welcher stark anschlagen soll, bei steifer Haltung auch noch durch die betreffende Handdeckenpartie gewichtvoller gemacht, der Finger, welcher schwach anschlagen soll, dagegen bei schlaffer Haltung nicht von der Handdecke bedrückt . . . Das Gefühl in Muskeln und Nerven ist für solche Kombinationen eigens zu üben, damit die Finger gleichzeitig verschiedenartige Zustände eingehen können und die Handdecke den Schwerpunkt ihres Gewichtsgefühles nach jeder Seite hinleiten kann.“

zu üben. Vielleicht ist es nicht unangebracht, schon hier vorbereitend darauf hinzuweisen, dass für den Melodievortrag das strenge *Legato* (mit Druck auf die ausgehaltenen Tasten) die Regel sein wird, während für wirkliche Begleitungsfiguren (Arpeggien, tonleiterartige Figuration etc.) das *Mezzolegato* häufig ausreicht. Tauchen in der Begleitung Imitationen auf, so wird der Übergang in das ausdrucksvolle strenge *Legato* geboten sein.

III. Aesthetisches.

§ 10. Stil. Dass die Zeichen der Notenschrift bei weitem nicht genügen, um alle Details des Vortrages genau zu bestimmen, macht sich oft genug fühlbar. Wenn wir trotzdem nicht wünschen können, deren Zahl noch erheblich zu vermehren, so ist dafür der Grund massgebend, dass jedes neue Zeichen den Apparat mehr belastet, die Erlernung erschwert. Nur Zeichen von direkter Anschaulichkeit werden stets ohne Zwang und ohne Widerstand aufgenommen werden. So könnte man z. B. wünschen, für die verschiedenen Nüancen des Anschlages Zeichen zu haben. Jetzt behelfen wir uns mit dem Legatobogen für strenges Legato, mit dem Staccatopunkt für strenges *Staccato* und mit der Kombination beider Bezeichnungen oder kleinen Strichen über den Noten, auch wohl Strichen und Punkten (• •) für die mittlere Anschlagsart *Non legato*. Wie gross der Spielraum besonders für das *Staccato* bleibt, ist aus § 5 ersichtlich und man hat daher versucht, die Punkte (• • •) für das leichtere, Schmitze dagegen (• • •) für das schärfere *Staccato* zu bestimmen, ohne dass es jedoch zu einer konsequenten Durchführung dieser guten Idee gekommen wäre. Der Componist kann sich für längere Stellen durch Wortbezeichnung behelfen: *mezzolegato*, *leggiero*, *gettato* (geschleudert = wirkliches *Staccato*), *martellato* (gehämmert, mit Armkraft) u. s. f. Für wenige Noten ist das indess schon ziemlich umständlich und bleibt die Wahl der einen oder anderen Anschlagsweise, wenn nur die allgemeine Kategorie festgestellt ist, besser dem Geschmack des Ausführenden überlassen. Vorausgesetzt muss aber werden, dass derselbe die Nüancen beherrscht und gesondert studirt hat.

Den Geschmack kann man nicht durch wenige Bemerkungen bilden; wohl aber kann man durch solche auf allgemeine Gesichtspunkte aufmerksam machen, welche vor argen Missgriffen schützen.

Vor allem ist seitens des Lehrers immer darauf hinzuweisen, dass man ein Adagio nicht vorträgt wie ein Scherzo oder Rondo. Man spricht wohl von einem Cantabile-Vortrag, Rondovortrag und brillanten Vortrag und kennzeichnet in der That ungefähr die Hauptgattungen des Vortrags zugleich unter nicht unzweckmässiger Anlehnung an die Namen bekannter Formen. Bei näherer Betrachtung erweisen sich aber doch diese Bestimmungen als nicht ausreichend und nicht allgemein genug gefasst. Denn welche innere Beziehung besteht z. B. zwischen dem Vortrag der Einleitung von Mendelssohns Rondo capriccioso und dem Rondovortrag? Höchstens die des Contrastes.

Nicht Form und Name eines Musikstückes sind massgebend für den Vortrag, sondern der Stil, in welchem es geschrieben ist, das Ethos, welches dasselbe im Ganzen oder in seinen Theilen (!) beherrscht.*) C. F. Weitzmann unterscheidet in seiner kurzen „Geschichte des Klavierspiels und der Klavierlitteratur“ (2. Aufl. 1879) den lyrischen, dramatischen, brillanten und romantischen Klaviersatz. Diese Ausdrücke sind nicht ohne Glück gewählt, wenn wir z. B. beim lyrischen Stil an Mozart, beim dramatischen an Beethoven, beim brillanten an Weber und beim romantischen an Schumann denken; in der That begreifen diese Kategorien bei Weitzmann Epochen, zum mindesten ganze Künstlerindividualitäten. Wir brauchen aber mehr, wir haben Begriffe nöthig für die einzelnen Bruchstücke der Werke eines Meisters. Nicht alles ist lyrisch, was Mozart, nicht alles dramatisch, was Beethoven,

*) D. G. Türk, Klavierschule (1789, S. 359): „Tonstücke von einem erhabenen, ernsthaften, feierlichen, pathetischen etc. Charakter müssen schwer, voll und kräftig, stark accentuirt u. s. w. vorgetragen werden. Zu diesen Tonstücken gehören unter andern die, welche *grave, pomposo, patetico maestoso, sostenuto* etc. überschrieben sind. Einen etwas leichteren und merklich schwächeren Vortrag erfordern die Stücke von einem angenehmen, sanften, gefälligen etc. Charakter, folglich die, welche man durch *compiacevole, con dolcezza, glissicato, lusingando, pastorale, piacevole* u. dgl. zu bezeichnen pflegt. Tonstücke, worin muntere, scherzhafte, freudige Empfindungen herrschen, z. B. *Allegro scherzando, burlesco, giocoso, con allegrezza, risvegliato* etc. müssen ganz leichte vorgetragen werden; dahingegen traurige und ähnliche Affekten vorzüglich das Schleifen und Tragen der Töne erfordern. Die Tonstücke von der letzteren Art bezeichnet man durch die Worte: *con afflizione, con amarezza, doloroso, lagrimoso, languido, mesto* u. a. m.“ Dazu die kurz vorausgehende Stelle: „Zur Vermeidung eines Missverständnisses muss ich hierbei noch anmerken, dass sich die Ausdrücke schwer und leicht überhaupt mehr auf das Aushalten und Absetzen der Töne als auf die Stärke und Schwäche beziehen.“

nicht alles brillant, was Weber, nicht alles romantisch, was Schumann geschrieben. Man kann also nicht sagen: Schumann muss so, Mozart so gespielt werden. Wenn auch nicht zu leugnen ist, dass die Werke jedes dieser Meister eine gewisse Familienähnlichkeit aufweisen, so verlangen sie doch einen so mannichfaltig wechselnden Vortrag, dass wir die Begriffe, die wir suchen, auch für die Schöpfungen jedes derselben brauchen.*)

Die hier folgende Klassifikation soll weniger in ästhetischer Hinsicht erschöpfend als für die Praxis nutzbar sein, sofern sie Anhalte giebt für die anzuwendenden Anschlagsarten und Freiheiten der Ausdrucks.

Unterscheiden wir zuerst einen

seriösen (grossen) Stil

so wird als dessen Gegensatz der

capricciöse (humoristische) Stil

erscheinen. Jener verlangt überall edele Tongebung und Nivellierung der Kontraste der Anschlagsarten, dieser dagegen die Verschärfung derselben und bald spitze, bald plumpe Töne. Je nach dem Tempo erscheint der Charakter der seriös gehaltenen Werke wieder als ein sehr verschiedenartiger, im *Allegro* als *Appassionato* oder *Maëstoso*, im *Adagio* als *Cantabile*, *Patetico* oder *Mesto* etc. Grösse und Energie der Empfindung, Breitheit der Anlage eignen den seriösen Sätzen und verlangen entsprechend einen vollen grossen Ton, energische Schattierungen in grossen Zügen, langathmige Phrasierung. Das strenge *Legato* ist die reinste Form der Tonverbindung, sofern bei ihm ein Ton wirklich aus dem andern herauswächst und das Tönen, ja das *Crescendo* oder *Diminuendo* unbeirrt weitergeht, während die Tonhöhe sich ändert; das *Legato* wird daher im seriösen Stil stets vorherrschend sein, eigentliches *Staccato* kaum vorkommen und wo durch übergesetzte Punkte eine Verkürzung der Tonwerthe gefordert ist, vielmehr durch *Non legato* (*portato*) zu ersetzen sein. Auch vor allzu kurzem absetzen der Schlussnoten der Phrasen und Figuren ist zu warnen.

*) Es ist sogar irrig, dass Bach und Mozart und andere ältere kein *Tempo rubato* vertrügen; Ph. E. Bach, Sulzer und andere Schriftsteller des vorigen Jahrhunderts geben so scharfe Erklärungen des *Rubato*, dass wir annehmen müssen, dass dasselbe auch schon zu ihrer Zeit eine hervorragende Rolle spielte. Der folgende §. wird übrigens für das *Rubato* die natürlichen Gesetze nachweisen.

Die Temposchattierungen sind innerhalb enger Schranken zu halten, sodass ein wirkliches *Accelerando* und *Ritardando* nur als seltener Fall erscheint, während andererseits die kleinen Verlängerungen der Ausdrucksnoten (Vorhalte etc.) durchaus nothwendig sind.

Der capricciöse Stil ist in allem das Gegentheil des seriösen; er fordert schnelle, oft gänzlich unvermittelte Wechsel der Tonstärke, der Anschlagsart, des Tempo. Da er sein Wesen in der Laune (*capriccio*), im Abweichen von Regulären hat, so ist es Sache des Componisten, genau vorzuschreiben, wie vorgetragen werden soll. Während daher Stücke im seriösen Stil oft lange Stellen ohne alle Vortragsbezeichnungen aufweisen, die demnach in der natürlichsten Weise (vgl. § 11) zu schattieren sind, finden wir in Capricen, Rondos, Scherzi etc. die Vortragszeichen dicht gesäet. Die Phrasirung ist in der Regel sehr zerstückt, das *Staccato* muss wirklich geschnellt werden, Freiheit aller Bewegungen, höchste Degagirthheit verbunden mit höchster Elasticität sind die Vorbedingungen, welche die Ausführung von Werken dieser Stilgattung zu einer Aufgabe sehr entwickelter Technik machen.

Eine Abschwächung des seriösen Stils ist der

sentimentale Stil.

Seine Verwandtschaft mit dem seriösen besteht im Vorwiegen ernster Stimmung, innigen Gefühls; doch mangelt ihm die wahre Grösse, der feste innere Halt, die ernste Stimmung wird zur trüben oder leidenschaftlich suchenden, rastlosen, klagenden, das innige Gefühl zum weichlichen, schmachtenden. Das phantastische, romantische, elegische sind nur verschieden abgestufte Aeusserrungen dieses Stils. Das kurze *Staccato* ist dem sentimentalsten Stil fast ganz fremd, es würde wie Nadelstiche die empfindsame Seele dessen treffen, der mit voller Hingebung die Stimmung genösse. Das *Legato* ist ebenso für den sentimentalsten Stil charakteristisch, wie für den seriösen. Doch tritt an die Stelle einer durchgängig ziemlich grossen Tongebung ein heftiges Schwanken der Intensität, ein krankhaftes Steigern bis an die Grenzen der Schönheit und zurückfallen bis ins fast tonlose *pianissimo*. Der Vortrag erfordert nicht die Energie des seriösen und nicht die Elasticität des capricciösen, aber vor allem lose Haltung aller Gelenke. Die Phrasirung ist bald lang gedehnt, bald abrupt, wie kurze Seufzer, die Ausdrucksnoten werden stark verlängert, die Temposchattirungen treten auffallend hervor (*Rubato*). Im senti-

mentalen Stile überwiegt also die Subjectivität der Empfindung über die klare Darlegung des Inhaltes. Die schwere Aufgabe des Spielers ist nun hier, Mass zu halten, weder zuviel noch auch zu wenig zu thun, die Gesetze der Schönheit nicht zu verletzen durch Verzerrung oder Verwischen der Formen, aber auch nicht die Stileigenthümlichkeit zu vernichten durch zu gemessenen Vortrag, wie er dem seriösen Stil zukommt. Wer Chopin spielen wollte wie Händel, würde für einen Pedanten gelten; aber man darf auch nicht ein Lied ohne Worte von Mendelssohn spielen wie ein Adagio von Beethoven.

Eine Mässigung des capricciösen Stils ist

der graziöse Stil,

der sich freihält von Excentricitäten, grellen Contrasten und sentimentalischen Gefühlsausbrüchen, und wie der seriöse Stil objektive Ruhe und Klarheit bewahrt. Im Gegensatz zum seriösen Stil ist er vorwiegend heiter; Elasticität der Bewegung ist sein specielles Characteristicum, weshalb er allen leichteren Arten des Anschlags vor den schwereren den Vorzug giebt. *Non legato*, *Finger-Staccato* und leichtes *Hand-Staccato* sind sehr häufig, an Stelle des strengen *Legato* tritt gern das *Mezzolegato*. Grobe Töne sind ausgeschlossen, die Phrasirung wird möglichst ins Kleine ausgearbeitet, die dynamischen Schattirungen sind decent zu halten, *Tempo rubato* kommt wenig oder gar nicht zur Anwendung, wohl aber hie und da ein kokettes *ritenuto* weniger Noten. Besonderer Werth ist auf die Verzierungen zu legen, welche in dieser Stilgattung ihren ganzen Reiz entfalten (s. § 12). Der graziöse Stil ist in der neueren Claviermusik besonders für kleinere Formen beliebt; dass er für die Mehrzahl der Tanzstücke gilt, ist an sich einleuchtend. In der älteren Claviermusik überwiegt er über alle anderen Stile; gedenken wir des kurzen Tones der älteren Clavierinstrumente, so ist es wohl erklärlich, dass gerade eine Stilart, die im leichten Spiele zierlich trippelnder Töne ihr Wesen bat, sich zuerst und vorzugsweise entwickeln musste, nachdem sich der Clavierstil vom Orgelstil ganz losgerungen hatte. Was man ehemals den galanten Stil nannte, war ja nichts anderes als der zuerst selbständig hervortretende Clavierstil überhaupt im Gegensatz zu dem gothisch durchbrochenen aber doch immer massiven Orgelstil. Bekanntlich ist es das Verdienst der Franzosen Fr. Couperin und J. Ph. Rameau, des Italieners D. Scarlatti

und der Deutschen J. S. Bach und C. Ph. E. Bach, den Clavierstil geschaffen zu haben. Grazie ist das erste Vortragsgesetz für die Ausführung jener älteren Werke, womit nicht gesagt sein soll, dass nicht einzelne Piecen seriös oder capricciös aufzufassen wären; Sentimentalität und Romantik aber sind nur selten bei ihnen zu finden und müssen meist im Spiel als stilwidrig verworfen werden. Der seriöse Stil ist aber selbst bei Mozart noch von so wenig Energie (abgesehen von einigen Ausnahmen wie der Phantasie in cMoll op. 11), dass man auch seine ersten Sonatensätze und Adagios zum graziösen Stile zu rechnen befugt ist. Die darin herrschende Naivität als Grundlage eines besonderen

naiven Stils

annehmen zu wollen, scheint mir überflüssig, weil daraus neue Anhaltspunkte für den Vortrag nicht zu gewinnen sein würden. Allenfalls könnte man eine grössere Verwendung des reinen *Legato* für denselben zugestehen.

Als eine besondere Stilgattung ist dagegen der

brillante (virtuose) Stil

anzusehen, die Frucht des überhandnehmenden Virtuositenthums in der Clavierlitteratur. Denn brillant sind nicht nur mehr oder minder lange Stellen in Clavierwerken sondern eine grosse Anzahl ganzer Werke. Brillant ist das auf Effect berechnete: eine schnell rauschende Passage, ein donnerndes *Forte*, ein wie ein Hauch säuselndes *Pianissimo*. Für den Vortrag brillanter Stellen oder Stücke kommt alles zur Anwendung, was den Effect erhöht: das prickelnde *Mezzolegato* statt des *Legato*, leichtes oder scharfes *Staccato* oder Mischungen der Anschlagsarten statt des Finger-*Staccato*, das tollste *Stretto* zur Erhöhung der imponirenden Wirkung schnellen Passagenwerkes, langgedehntes singendes Melodiespiel für einfachere Stellen u. s. f.

Ein Spieler, der eine oder die andere der gekennzeichneten Stilarten bevorzugt, und die ihr angemessene Spielweise mehr oder minder genau auch auf die anderen überträgt, wird demnach mit Recht als einseitig bezeichnet werden. So giebt es graziöse Spieler, welche der für das seriöse Spiel erforderlichen Concentration ihrer Energie nicht fähig sind und daher auch die Sonata *appassionata* von Beethoven graziös spielen müssen, wenn sie nicht unförmliche Explosionen gewaltsamer Kraftanstrengung zur

Schau stellen wollen; oder brillante Spieler, deren Horizont hinter dem Passagenwerk von Concerten und Bravourstücken aufhört und die ausser Stande sind, ein Clavierstück von Kirchner mit Geschmack auszuführen; oder sentimentale Spieler, welche Beethoven und Bach krankhaft verzerren, indem sie Manieren anwenden, welche allenfalls bei Mendelssohn und Chopin am Platze sind. Wer nach wahrer Meisterschaft strebt, muss sich vor solcher Einseitigkeit hüten, welche die kleine Zahl der korrekten Leistungen durch die grosse der verfehlten in Schatten stellt; aber auch wer nicht zur wirklichen universellen Virtuosität durchzudringen vermag, ziehe es vor, allen Stilen nach Kräften gerecht zu werden, d. h. ein mittelmässiger aber geschmackvoller Spieler zu werden, statt sich nach einer Seite hin Routine zu verschaffen.

Eine grosse Schwierigkeit liegt nun allerdings darin, den Charakter, den Stil des Tonstückes jederzeit richtig zu erkennen. Wem hierzu nicht die Natur die nöthige Mitgift in die Wiege gelegt hat, der lausche aufmerksam den wahren Priestern der Kunst ihre Auffassung ab, lese gute Bücher, probire selbst aus und achte vor allem genau auf die Winke, welche die Componisten gegeben haben. Es soll nicht geläugnet werden, dass dasselbe Werk mit Glück verschiedenartig aufgefasst werden kann: aber es kann verlangt werden, dass der Spieler seine Auffassung gut begründe und nicht willkürlich und summarisch verfare. Erste Vorbedingung hervorragender Leistungen bleibt neben gesundem Talent eine harmonische Ausbildung des Geistes, welche demselben das Verstehen auch der höchsten Kunstideale ermöglicht.

§ 11. Phrasierung. Ausdruck. Trotz der nun längst vergessenen Bemühungen von J. A. P. Schulz*) und D. G. Türk

*) In Sulzers „Allgemeiner Theorie der schönen Künste“ (1772), Art. „Vortrag“: „Derjenige, der blos die vorgeschriebenen Noten liest und alles gethan zu haben glaubt, wenn er sie nur rein und im Takt singt oder spielt, hat so wenig einen guten Vortrag als der Redner, der blos deutliche Worte ausspricht, ohne den Ton seiner Aussprache zu verändern . . . Jedes gute Tonstück hat wie die Rede seine Phrasen, Perioden und Accente; ausserdem hat es ein bestimmtes Zeitmass, nämlich den Takt; diese Stücke müssen im Vortrag fühlbar gemacht werden, ohnedem bleibt es dem Zuhörer unverständlich.“ . . . „Die Einschnitte sind die Kommata des Gesangs, die wie in der Rede durch einen kleinen Ruhepunkt fühlbar gemacht werden müssen. Dies geschieht, wenn man entweder die letzte Note einer Phrase etwas absetzt und die erste Note der folgenden Phrase fest einsetzt, oder wenn man den Ton etwas sinken

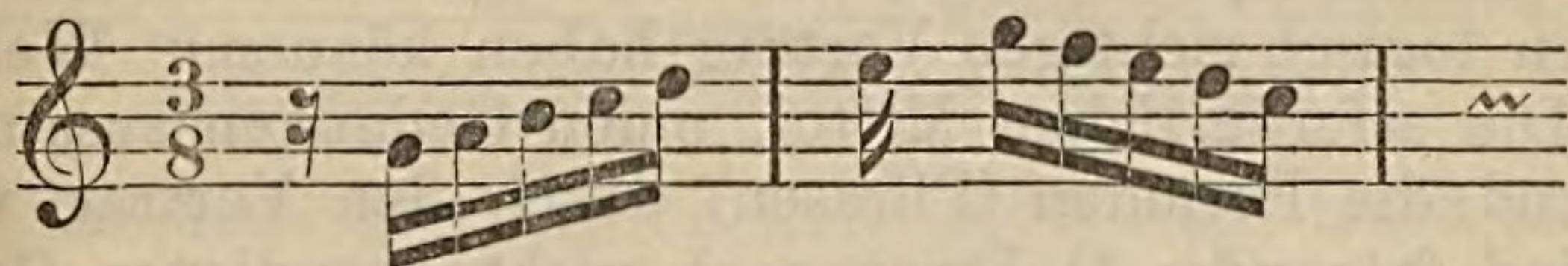
war die Lehre von der Phrasierung bisher kaum mehr als eine etwas dunkle Redensart; in der vorliegenden Schule ist zum ersten

lässt und ihn mit Anfang der neuen Phrase wieder erhebt (das Wort Phrase wird hier in der umfänglichsten Bedeutung genommen, indem sowohl die Einschnitte als auch Abschnitte und Perioden des Gesanges darunter verstanden werden ...) ... Hört die Phrase mit einer Pause auf, so hat dieses keine Schwierigkeit; der Einschnitt markiert sich von sich selbst. Endigt die Phrase aber mit keiner Pause, so erfordert es mehr Kunst Die Hauptregel, die hierbei in Acht zu nehmen ist, ist diese, dass man sich nach dem Anfang des Stückes richte. Ein vollkommen regelmässiges Tonstück beobachtet durchgängig gleiche Einschnitte: nämlich mit welcher Note des Taktes es anfängt, mit eben der Note fangen auch alle seine Phrasen an, z. B. (0 = Schlussnote, + = Anfangsnote der Phrase):

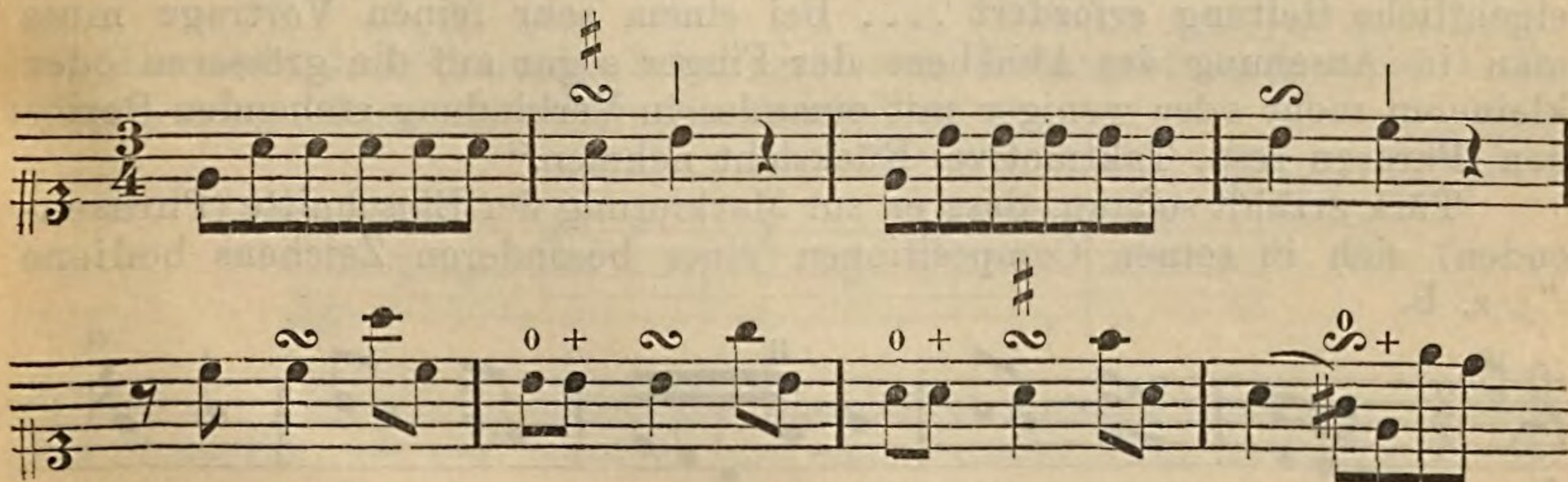


(Man beachte wohl, wie Schulz nach dem 3. Takt keinen Einschnitt andeutet)

Wenn der Einschnitt zwischen Achtel oder Sechzehntel fällt, die in der Schreibart gewöhnlich zusammengezogen werden, so pflegen die Tonsetzer die Noten, die zu der vorhergehenden Phrase gehören, von denen, womit eine neue anfängt in der Schreibart von einander zu trennen, um den Einschnitt desto merklicher zu bezeichnen:



Diese Schreibart macht die Einschnitte sehr deutlich und verdiente wenigstens in zweifelhaften Fällen durchgehends vorgezogen zu werden. Aber bei Vierteln und halben Taktnoten könnte sie nicht angebracht werden, man müsste sich dann des Strichleins | über der letzten Note der Phrase bedienen, wie auch hin und wieder von einigen geschieht. In vielen, zumal grossen Stücken von phantasie reichem Charakter kommen verschiedene Einschnitte und mancherlei Gattungen der Phrasen vor, die man nothwendig aus der Beschaffenheit des Gesanges erkennen muss. Man sehe folgenden Anfang einer Bach'schen Klaviersonate:



Male versucht, dieselbe systematisch zu bearbeiten. Bereits der Elementarschüler soll lernen, die Noten gruppenweise aufzufassen,

... Es ist unglaublich, wie sehr der Gesang verunstaltet und undeutlich wird, wenn die Einschnitte nicht richtig oder gar nicht marquiert werden. Man darf, um sich hiervon zu überzeugen, nur eine Gavotte so vortragen, dass die Einschnitte in der Hälfte des Taktes nicht beachtet werden. So leicht dieser Tanz zu verstehen ist, so unfasslich wird er dadurch für alle Menschen. Hierwider wird am häufigsten in solchen Stücken gefehlt, wo die Phrasen in der Mitte des Taktes und zwar auf einer schlechten Zeit desselben anfangen; weil jeder gleich anfangs gewohnt wird, nur die guten Zeilen des Taktes, auf welche die verschiedenen Accente des Gesanges fallen, vorzüglich zu marquieren und die schlechten überhaupt gleichsam wie nur durchgehen zu lassen. Dadurch wird dann in solchen Fällen die Phrase zerrissen und ein Theil derselben an die vorhergehende oder die darauf folgende angehängt Würden die Anfänger fleissig in dem Vortrag der verschiedenen Tanzstücke geübt, die so leicht zu fühlende und so mannigfaltige, ja alle Arten von Einschnitten haben, so würden sie bald bemerken, wie sie die Accente und die Einschnitte zu marquieren haben, um beide fühlbar zu machen; sie würden alsdann auch leichter, als in den Sonaten und Solos geschehen kann, die Phrasen von zwei, drei und mehreren Takten aus dem Zusammenhang der Melodie erkennen lernen.“

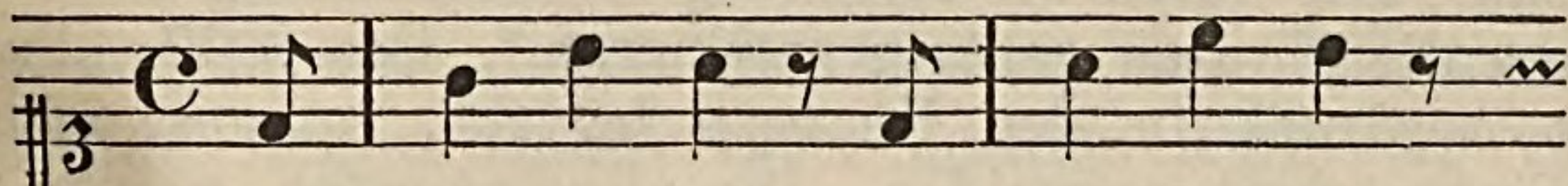
D. G. Türk, Klavierschule (1789, S. 340 ff.) macht auf die gebieterische Nothwendigkeit aufmerksam, die richtige Interpunktion der musikalischen Gedanken zu lehren und bemerkt: „Da ich mich nicht erinnere, in einer Anweisung zum Clavierspielen etwas über die musikalische Interpunktion und den daraus hergeleiteten Vortrag gelesen zu haben: so will ich diesen für den praktischen Künstler so wichtigen Gegenstand hier etwas ausführlicher abhandeln, überzeugt, dass die folgenden Bemerkungen einigen Einfluss auf den logisch richtigen Vortrag haben können.“ Weiterhin heisst es (S. 341): „Die erforderlichen Mittel, einen Gedanken zusammenhängend vorzutragen und die Perioden (Phrasen) durch den Vortrag von einander zu sondern, sind folgende: 1) Einen noch nicht geendigten Gedanken darf man nie durch unzeitiges Abheben der Finger von den Tasten (oder durch Pausen) trennen. . . . 2) Fühlbar wird das Ende einer Periode (Phrase), wenn man bei dem letzten Tone derselben den Finger sanft von der Taste abhebt und den ersten Ton der folgenden Periode (Phrase) wieder etwas stärker angiebt. Folglich entsteht durch das erwähnte Absetzen eine kleine Pause, welche in die Zeit der jedesmaligen letzten Note fällt hat der Componist nach der letzten Note einer Periode (Phrase) selbst eine Pause angebracht, so ist die obige Anmerkung unnöthig, wiewohl man auch in diesem Falle der letzten Note eine etwas längere Dauer giebt, als es die eigentliche Geltung erfordert Bei einem sehr feinen Vortrage muss man in Ansehung des Abhebens der Finger sogar auf die grösseren oder kleineren mehr oder weniger mit einander in Verbindung stehenden Perioden (Phrasen resp. Taktmotive) Rücksicht nehmen.“

Türk erzählt sodann, dass er zur Markierung der Einschnitte (Phrasenenden) sich in seinen Compositionen eines besonderen Zeichens bediene“), z. B.



wie sie zusammengehören. Leider haben die Herausgeber der Classiker und Schulwerke hier viel gesündigt und selbst die

und bemerkt dazu: „hoffentlich werden bald mehrere Komponisten besonders in den Tonstücken für Anfänger die Einschnitte bezeichnen, wenn ihnen an der deutlichen Ausführung ihrer Arbeiten und an der Verbreitung musikalischer Kenntnisse überhaupt gelegen ist. Denn man sage noch so viel vom eigenen Gefühle: der angehende Musiker (vielleicht selbst mancher Lehrer) hat es nicht, wenn er auch gern alles anwenden wolle, was zum deutlichen und guten Vortrage gehört. . . . Wer die Bezeichnung der Einschnitte unnöthig finden sollte, den dürfte man nur fragen, warum die Interpunktion in der Sprache eingeführt worden sei und sogar in Büchern, bloss für Gelehrte bestimmt, beibehalten werde? . . . (S. 344) Unter den angezeigten Ruhestellen sind natürlicher Weise die kleineren am wenigsten zu fühlen . . . denn gewiss wird derjenige, welcher einen blossen Einschnitt fühlt, die grösseren Ruhestellen um soviel mehr bemerken. Endigt sich ein solcher musikalischer Einschnitt mit einer Pause, wie:

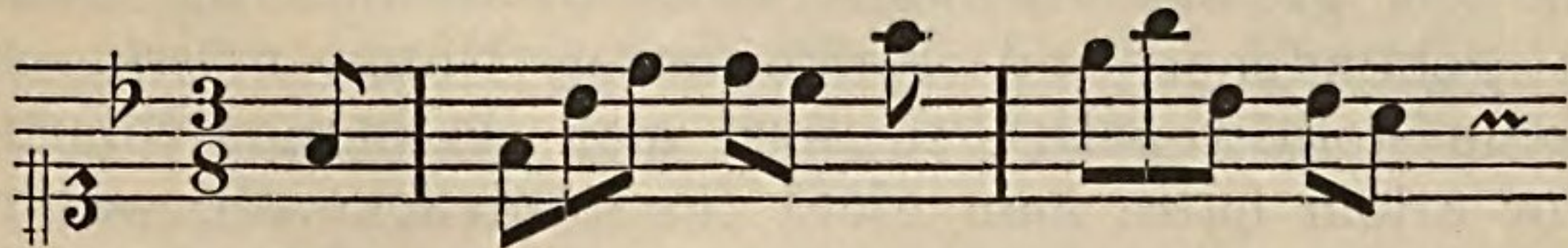


so muss er auch dem stumpfestem Gefühle merklich werden . . . Aber ungleich grössere Aufmerksamkeit und ein weit feineres Gefühl wird erfordert, die Einschnitte sogleich zu finden, wenn sie nicht durch Pausen von einander getrennt sind, wie:

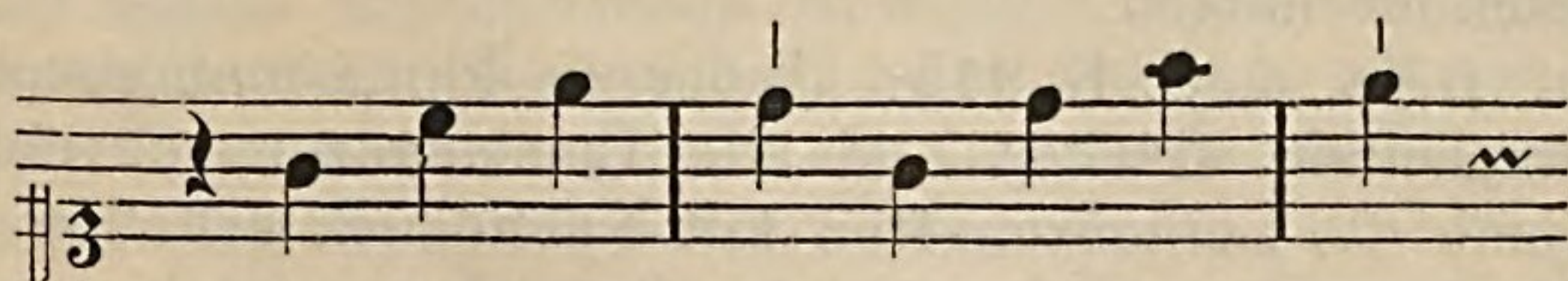


(vgl. auch das erste Beispiel dieser Anmerkung)

„Sorgfältigere Tonsetzer machen die Einschnitte auch bei kleineren Notengattungen dadurch kenntlich, dass sie die Note, auf welche der Einschnitt fällt, von den folgenden Noten absondern, z. B.



.... Da aber diese Schreibart bei grösseren Notengattungen nicht statt hat, so müsste man dafür etwa die Schreibart



wählen Ein Hauptmittel, die Einschnitte finden zu lernen, ist, dass man bemerke, ob ein Tonstück mit dem vollen Takt anfängt oder ob

Componisten sind nicht freizusprechen vom Vorwurfe mangelnder Accuratesse in der Bezeichnung der Phrasierung. Da wir leider

vorher noch zwei, drei oder mehrere Achtel oder andere Notengattungen (im Auftakte) enthalten sind. Wenn nämlich das Tonstück mit einem Achtel im Auftakte anfängt, so fangen auch die folgenden Einschnitte gemeiniglich mit dem letzten Achtel eines Taktes an u. s. w. . . . Indess ist auch dieses Merkmal nicht immer zuverlässig; denn um mehr Mannigfaltigkeit in das Ganze zu bringen, pflegen die Componisten in längeren Tonstücken die Einschnitte oft auf andere Taktglieder zu legen. . . . Liessen die Lehrer ihre geübten Schüler, wenn diese falsch gespielt haben und gewisse einzelne Stellen wiederholen sollen, nicht eben bei der falsch gespielten Note sondern beim Einschnitte wieder anfangen, so würden die Schüler bald fühlen lernen, was zusammenhängt und also nicht getrennt werden darf, oder was von einander abgesondert werden kann.“

Kalkbrenner, „Pianoforteschule“ S. 19: „Wie in der Rede, so haben auch in der Musik die Sätze oder Phrasen ihre Interpunktion, deren Zeichen die Pausen sind; nur durch die sorgfältigste Beobachtung dieser Interpunktion kann man die Phrasen gehörig markieren.“ Das. S. 17: „Da der ganze musikalische Ausdruck in den Nüancen besteht, so muss man vor allen Dingen die Eintönigkeit vermeiden. Die allgemeinsten, wenige Ausnahmen leidenden Regeln, die ich empfehle, sind ungefähr folgende: Die aufsteigenden Passagen müssen *crescendo*, die absteigenden *diminuendo* gespielt werden. Diese Regel allein giebt der Musik eine gewisse Wellenbewegung, die ihren Ausdruck sehr vermannigfacht. Die längste Note muss die stärkste sein; die letzten Noten singbarer Sätze müssen etwas langsamer werden, die ersten und letzten Noten einer Phrase (*trait*) müssen mehr hervorgehoben werden als die anderen. Die Melodie muss stärker als die Begleitung sein; diese darf nicht immer an den Ausdrucksnüancen jener Theil nehmen; bei häufigem Harmoniewechsel oder wenn die Modulationen schnell auf einander folgen, muss man die Bewegung anhalten. . . . Alle der Tonart fremden und eine zufällige Verzeichnung habenden Noten müssen mehr markiert werden. Bei Stellen mit doppelgriffigen Oktaven oder Akkorden müssen die langen Noten arpeggiert werden, die vorhergehenden aber nicht . . . (S. 18) Wird eine Note mehrere Male wiederholt, so muss man sie durch Anschwellen oder Abnahme des Tones verschieden nüancieren. Spielt man Sachen, die für das Orchester gesetzt sind, so muss man die Arpeggios weglassen, da das grösste Verdienst eines Orchesters im Zusammenspiele besteht. Die gebundenen und synkopierten Noten müssen auch stärker sein. Wird eine Stelle repetirt, so muss man sie immer verschieden nüancieren Vor allem halte man nicht für ausdrucksvoll, was nur affektirt ist, hebe den Ellenbogen nicht, wenn man eine Note betont, neige sich nicht auf dem Stuhle und schneide keine Gesichter.“ S. 19 erklärt Kalkbrenner, dass J. B. Cramer und Crescentini sich besonders durch gute Phrasierung ausgezeichnet hätten.

Ph. E. Bach, a. a. O. S. 115: „Indessen kann man merken, dass die Dissonanzen insgemein stärker und die Consonanzen schwächer gespielt werden, weil jene die Leidenschaften mit Nachdruck erheben und diese sie beruhigen. Ein besonderer Schwung der Gedanken, welcher einen heftigen Affekt erregen soll, muss stark ausgedrückt werden. Die sogenannten Betrügereien (Trugschlüsse) spielt man daher, weil sie oft deswegen angebracht

nicht mit dieser Schule zugleich einen Neuabdruck sämtlicher für das Studium empfohlenen Werke mit verbesserter Phrasenbezeichnung*) geben können, so müssen wir uns begnügen, auf die systematische Entwicklung des Verständnisses der Phrasierung zu verweisen, welche die Elementarlehre anbahnt, sowie auf die weiterhin beigefügten Musterbeispiele. Zusammenfassend und ergänzend sind die Hauptgesichtspunkte etwa in folgender Weise zu formulieren:

Musikalische Themen bestehen aus einer Anzahl deutlich erkennbarer Glieder, die bald grösser bald kleiner, bald loser, bald fester gefügt sind; man nennt dieselben Phrasen.

Harmonisch kennzeichnet sich das Ende der Phrase gewöhnlich durch einen Schluss, Halbschluss oder Trugschluss, melodisch durch eine Unterbrechung des melodischen Flusses (Pause, Sprung, längere Note); in metrischer Beziehung bestimmt sich das Ende der Phrase durch die Gestalt der Taktmotive, welche ihr zu Grunde liegen (mehr oder minder auftaktig vgl. Elementarlehre Kap. 4—5). Es gilt daher immer erst, sich über die Form der Taktmotive klar zu werden; wenn dieselben auch vielfach wechseln, so wird doch für ein Thema oder einen Theil eines solchen meist eine bestimmte Form der Auftaktigkeit mit oder ohne weibliche Endungen charakteristisch sein. Die Länge der Phrase kann sehr verschieden sein; bei zusammengesetzten Taktarten sind sie manchmal nur halbtaktig, aber sie können auch ganze Reihen von Takten umfassen. Unter „Stil“ wurde bereits darauf hingedeutet, dass die Phrasierung insofern verschiedenartig möglich ist, als man längere oder kürzere Phrasen annehmen kann; jene sind dem seriösen, letztere dem capricciösen Stil

werden, gemeiniglich *forte*. Man kann allenfalls auch diese Regel merken, welche nicht ohne Grund ist, dass die Töne eines Gesanges, welche ausser der Leiter der Tonart sind, gern das *forte* vertragen, ohne Absicht, ob es Con- oder Dissonanzen sind“ etc.

Jul. Knorr: Das Clavierspiel in 280 technischen Studien (Einleitung): „Noch wichtiger wird eine solche Bogenabtheilung bei grösseren Rhythmen (Tongruppen), da sie hier eine Art musikalischer Interpunktion abgiebt, wodurch nach einem rhythmischen Abschnitt sogar den Fingern ein freies Einsetzen gestattet ist. Darum wäre wohl zu wünschen, dass in unseren gestochenen Musikalien dagegen nicht so oft und unverantwortlich gefehlt würde.“ (!)

*) Inzwischen sind eine grosse Zahl classischer und romantischer Klavierwerke von mir mit Phrasierungsbezeichnung herausgegeben worden. Vgl. das Verzeichniss am Ende des zweiten Theils dieser Schule.

eigenthümlich. Der letztere geht manchmal soweit, dass er die Untertheilungen der Taktglieder (Zähleinheiten) selbständig phrasirt.

Das Hauptgesetz für die dynamische Schattirung der Phrase ist, dass dieselbe stets nur einen Gipfelpunkt hat, bis zu welchem sie *crescendo* hinstrebt und von dem weg sie das *Decrescendo* annimmt. Der Gipfelpunkt ist stets die schwere Note eines der Taktmotive (zusammengesetzte Taktarten sind, wo die Phrasierung kürzer ist als die Takte, in einfache zu zerlegen). Volltaktig beginnende Phrasen können den Schwerpunkt zu Anfang heben und fallen dann durchweg ab, sodass sie des *Crescendo* gänzlich entbehren — solche Phrasen finden sich nicht selten zu Ende der Themen. Umgekehrt steigern sich manche auftaktigen Phrasen bis zu Ende und entbehren des *Diminuendo*.

Das Gesetz für die agogische*) Schattirung ist dem entsprechend ein beschleunigter Anschluss der Noten bis zum dynamischen Gipfelpunkt, eine gelinde Dehnung der Schwerpunktnote und, wo eine weibliche Endung ist, ein allmähliches Abnehmen der Dehnung vom Schwerpunkt bis zum Ende. Die Trennung der Phrasen von einander geschieht in der Regel durch absetzen, Unterbrechung des *Legato*, durch halbes Absetzen (*Mezzolegato*, vgl. § 5, S. 21), oder aber durch unbedeutende Verlängerung des letzten Notenwerthes; eine ganz kleine Zugabe zum letzten Notenwerth oder Pausenwerth ist für das ausdrucksvolle Spiel unerlässlich**). Es unterliegt aber keinem

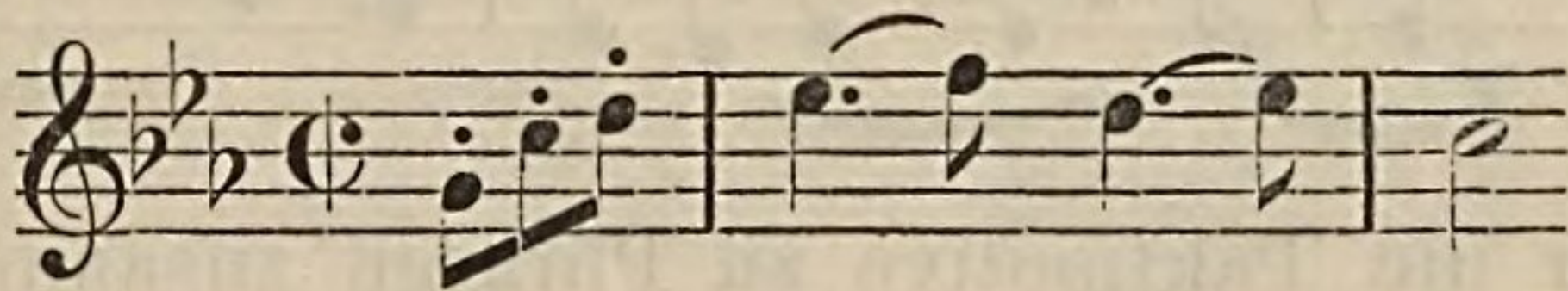
*) Vom griechischen *Ἀγωγή* = Tempo, Bewegungsart.

**) Ph. E. Bach, a. a. O., II, S. 254: „In langsamem und gemässigtem Zeitmasse wird überhaupt bei den Einschnitten (Phrasenenden) länger angehalten als es sein soll. . . Man pfleget alsdann mit Fleiss in dem Tempo etwas zu schleppen und man muss also von der Strenge des Taktes etwas fahren lassen, weil sowohl bei der letzten Note vor der Pause als auch bei der Pause selbst, gemeiniglich länger angehalten wird, als es sein sollte. . . . [Dadurch] bekommt der Gedanke einen Nachdruck, welcher ihn erhebet.“ Das Tempo rubato, das ja nach unserer nunmehr geklärten Einsicht nichts anderes ist als ein stärkeres Hervortreten der natürlichen agogischen Schattirung, war schon Ph. E. Bach wohlbekannt (a. a. O., I, S. 106). „Wiewohl man, um nicht undeutlich zu werden, alle Pausen sowohl als Noten nach der Strenge der erwählten Bewegung halten muss, ausgenommen in Fermaten und Cadenzen: so kann man doch öfters die schönsten Fehler wider den Takt mit Fleiss begehen, doch mit diesem Unterschied, dass, wenn man alleine oder mit nur wenigen und zwar verständigen Personen spielt solches dergestalt geschehen kann, dass man der ganzen Bewegung zuweilen einige Gewalt anthut (die begleitenden werden darüber, anstatt sich irren zu lassen, vielmehr aufmerksam werden und in unsere Absichten einschlagen), dass aber, wenn man mit starker Begleitung und zwar wenn selbige aus

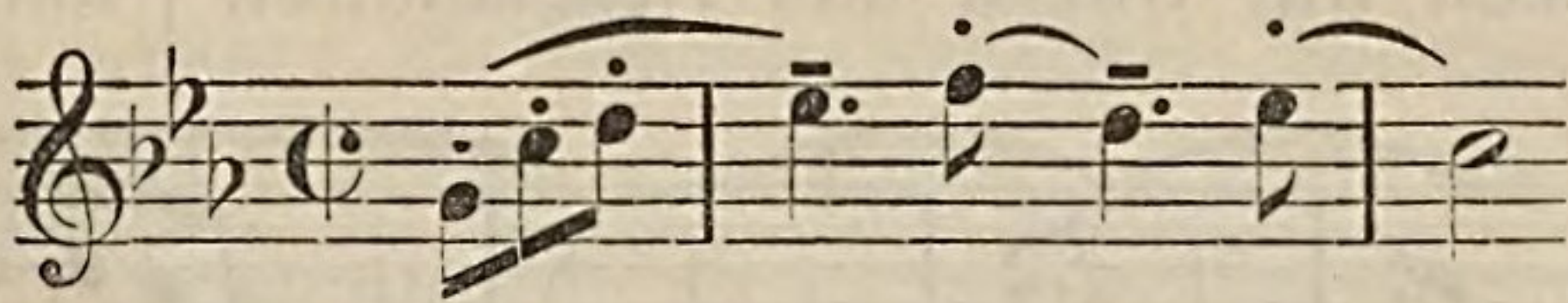
Zweifel, dass selbst die Taktmotive und in zusammengesetzten Taktarten die den einfachen Taktarten ($\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$) entsprechenden Bruchtheile durch minimale Verzögerungen abzugrenzen sind, aber nicht wie es seitens schlechter Spieler geschieht, ein für allemal in gleicher Weise, sondern unter steter Berücksichtigung etwaiger auftaktigen Formen*).

Wie der im Lesen geübtere nicht mehr die einzelnen Buchstaben liest, sondern in einem Moment wenigstens silbenweise dieselben zusammenfasst, so werden auch die musikalischen Silben**), die Taktmotive, gleichzeitig oder doch in directem Anschluss aufgefasst und es verräth sich jederzeit deutlich im Ausdruck, wie der Spieler gelesen hat.

Ob man liest



oder



ist sofort aus dem Spiel herauszuhören. Die letztere Lese- und Spielweise ist darum geboten, weil die ♩ es und d Akkordtöne und nicht Vorhalte sind; im Gegentheil sind die ♭ f und es harmoniefremde Töne (Anticipationen aus der folgenden Harmonie).

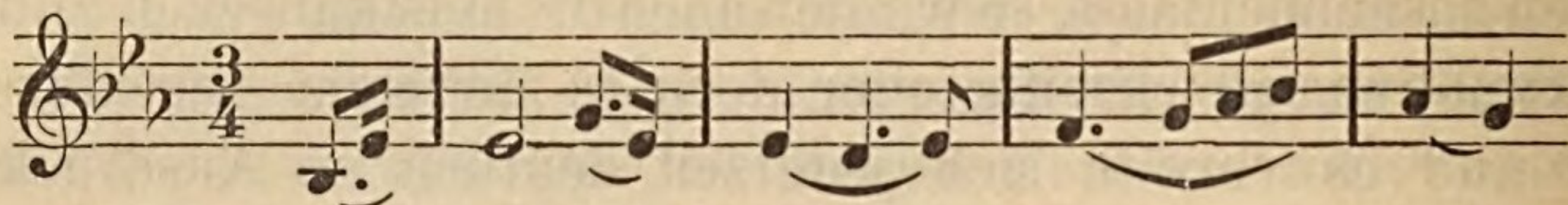
Es gilt also vor allem, dass der Spieler sich der Neigung, immer und überall von Taktstrich zu Taktstrich zu lesen, erwehrt; erklärlich genug ist ja diese Neigung: da das Auge einen Anhalt sucht, so nimmt es in Ermangelung eines anderen bessern

vermischten Personen von ungleicher Stärke besteht, man blos in seiner Stimme allein wider die Eintheilung des Taktes eine Aenderung vornehmen kann, indem die Hauptbewegung genau gehalten werden muss.“

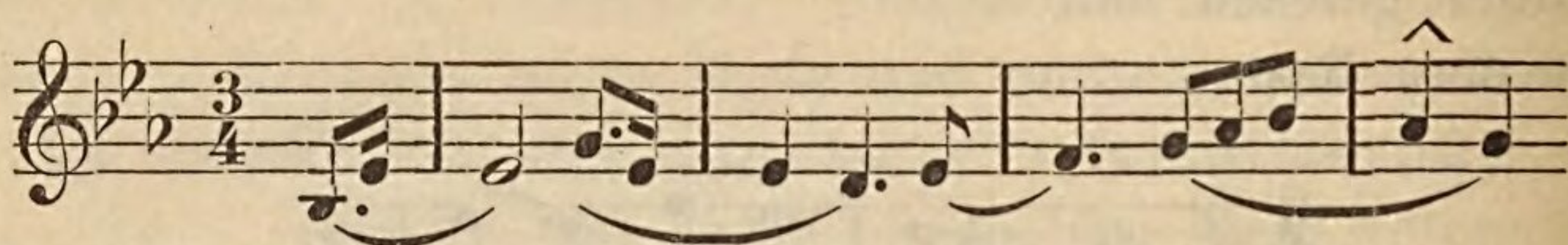
*) Wem die Theorie der Verzögerungen zum Zweck klarer Phrasirung bedenklich erscheinen sollte, dem rathe ich zu einem sehr einfachen Experiment, das alle seine Einwände stumm machen wird: er versuche es, zu ergründen, wie man auf der Orgel, die bekanntlich des *crescendo* und der Möglichkeit minutiöser Accentuierung entbehrt, den $\frac{6}{8}$ Takt von dem in Achtel untergetheilten Dreivierteltakt unterscheidet. Er wird erkennen, dass hier als einziges Mittel die kleinen Verzögerungen übrig bleiben!

**) Guido von Arezzo braucht im *Micrologus* den Ausdruck *syllaba* (von griechisch *συλλαβάνειν* = zusammenfassen) für die kleinste Tongruppe.

den ersten sich darbietenden und das ist ohne Zweifel der grosse, aufdringliche Taktstrich; dazu kommt noch, dass stets die Noten durch Querstriche vereinigt werden, welche vom Taktstrich ab gerechnet einen grösseren Notenwerth (Viertel, Halbe) ausmachen. Die Herausgeber thun noch ein übriges, diese Hemmnisse der richtigen Auffassung zu vermehren, indem sie durch Bögen*) die zu einem Takt oder zu einer Takthälfte etc. zusammengehörigen Töne zusammenschliessen, z. B.



statt:



oder, wenn wir die Taktmotive zu Phrasen zusammenziehen und ihre Einzelgrenzen nur durch das Lesezeichen | markieren:

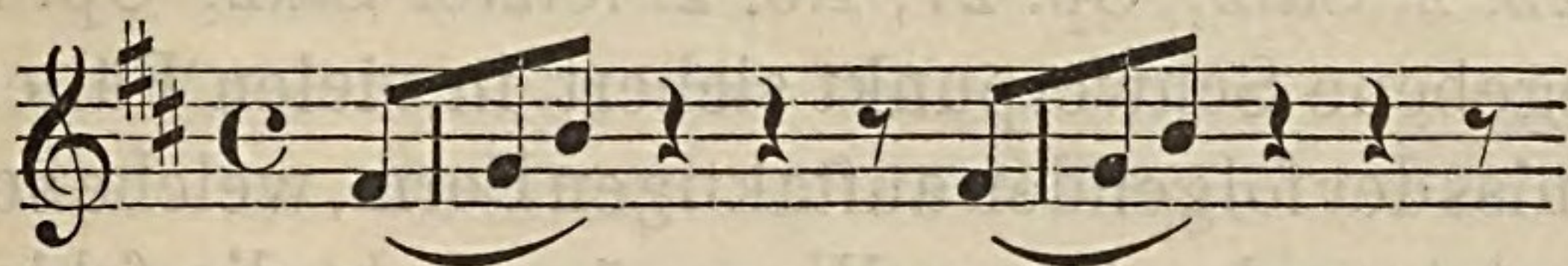


Da, wie bereits angedeutet, jede Phrase nur einen Gipfelpunkt, also nur ein *Crescendo* und ein *Decrescendo* hat (abgesehen von den kleinen vom Steigen und Fallen der Tonhöhe abhängenden Schwankungen der Dynamik), so ist die Zahl der Taktmotive, welche zu einer Phrase zusammengezogen werden, keineswegs von der Willkür abhängig. Aus leicht ersichtlichen Gründen sind die ein Thema beginnenden Phrasen regelmässig kurze, und erst im weiteren Verlauf bauen sich längere auf. Denn zunächst

*) Ich will nicht unterlassen, darauf hinzuweisen, dass der sinnlose Gebrauch, der von den Bögen in der Claviermusik gemacht wird (sodass die Bögen oft enden, wo *legato* fortgespielt werden soll und weder ein Motiv noch eine Phrase endet), mit der Bogenbezeichnung der Musik für Streichinstrumente zusammenhängt. Aber schon L. Mozart fordert in seiner Violin-schule, dass der Strichwechsel stets sehr geschwind und unmerklich vor sich gehen muss (2. Aufl., S. 109): „Man bemühe sich also, wo das Singende des Stückes keinen Absatz fordert, nicht nur bei der Abänderung des Striches den Bogen auf der Violine zu lassen und einen Strich mit dem andern wohl zu verbinden; sondern auch viele Noten in einem Bogenstriche und zwar so vorzutragen, dass die zusammengehörigen Noten wohl aneinander gehängt und nur durch das *Forte* und *Piano* von einander in etwas unterschieden werden.“

müssen wir für unsere Auffassung an kleineren Gebilden einen sicheren Halt gewonnen haben, ehe wir grössere verstehen. Besonders Beethoven ist Meister in der successiven Erweiterung der Phrasen; fast immer stellt er zwei kurzen (1—2 taktigen) beginnenden sogleich eine Phrase doppelter Länge gegenüber und weiss oft genug die Spannung auf das vier- und noch mehrfache auszudehnen.

Das worauf es in erster Linie beim Versuch korrekter Abtheilung der Phrasen ankommt, ist die richtige Erkenntniss der Ausdehnung der ersten (kurzen) Phrasen; zu Anfang wird meist ein einfaches Taktmotiv eine Phrase vorstellen, oder aber ein Doppel-taktmotiv, d. h. ein Takt zusammengesetzter Art ($\frac{4}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$ etc.) Im letzten Satz der Sonate op. 10 No. 3 von Beethoven sind die beginnenden Motive nur scheinbar kürzer als ein Takt:



denn natürlich müssen die Pausen zwischen der ersten und zweiten Figur mitgerechnet werden und zwar, solange nicht ein zwingender Grund für eine andere Auffassung vorliegt, zur ersten Phrase, die dann gerade einen Doppel-Takt von 4 Zählseinheiten umfasst; der $\frac{4}{4}$ Takt ist also als zusammengesetzt aus 2 mal 2 anzusehen, die metrischen Füße (Taktmotive) umfassen je 2 Viertel



(man stelle sich z. B. vor, dass das zweite Taktmotiv statt durch Pausen durch eine Wiederholung des Motivs in der tieferen Oktave ausgefüllt wäre); den dritten und vierten Takt füllt sodann das Motiv doppelter Länge, das durch zwei Fermaten noch weiter aufgehalten ist.

Wenn auftaktig beginnende Anfangsmotive in der Regel helles Licht über den Aufbau der ersten Perioden verbreiten, so können dagegen ernstliche Zweifel eintreten, wo ein volltaktiges Motiv das Tonstück anfängt. Ist es doch ein Widerspruch gegen alles anfangen, werden, entwickeln, wenn gleich das erste Motiv eine Negation des Werdens bedeutet, wenn es in einer metrischen Gestalt auftritt, deren natürliche Dynamik das *diminuendo* ist. So stellt es sich denn auch heraus, dass nur selten wirklich volltak-

tige Motive ein Tonstück beginnen, vielmehr wo der erste Takt voll einsetzt, entweder ein Auftakt unterdrückt ist, welcher bei späteren Wiederholungen des Themas regelmässig erscheint, oder aber der Taktanfang (mit der Accentnote) als zugegeben angesehen werden muss, während das eigentliche Thema erst später beginnt. Bekanntlich ist der Musik vor Einführung der Taktstriche (1600) der Auftakt überhaupt fremd und beginnen also die Tonwerke ohne Ausnahme mit dem vollen Takte oder nach älterer Terminologie mit dem vollen Werth ein Brevis oder Longa. Bei Bach und Mozart findet man noch häufig solche vorausgeschickte Schwerpunkte höherer Ordnung, die man nicht verwechseln darf mit Anfängen ohne Auftakt wie z. B. bei Beethoven Op. 49 No. 2, 1. Satz; Op. 2 No. 1, letzter Satz; Op. 10 No. 1, 1. Satz; Op. 13, 1. Satz; Op. 22, 2. Satz; Op. 27, No. 2. letzter Satz; Op. 28, 1. Satz. Der vorausgegebene Schwerpunkt sichert in vielen Fällen das richtige Verständniss der folgenden auftaktigen Form, welche sonst manchmal missgedeutet werden kann. Wem wäre nicht die fehlerhafte Auffassung des Anfangs der Sonate Op. 14, No. 2. von Beethoven bekannt:



statt (wie geschrieben steht):



Hätte Beethoven auch hier den vollen Takt markiert, etwa so:



so würde die fehlerhafte Ausführung kaum vorkommen. Ein solches Markieren des Taktanfangs zur bessern Verständlichung auftaktiger Motive ist etwa dem Vor-Zählen des Lehrers und Schülers vergleichbar:

Eins! zwei —!

Weiter ist es für die richtige Erkenntniss der Ausdehnung der Anfangsphrase von Bedeutung, dass man sich klar macht, welche Notenwerthe Zählleinheiten sind. Bekanntlich schwankt die Dauer der Zählleinheiten etwa zwischen der Hälfte und dem doppelten der normalen Pulsgeschwindigkeit; letztere ist etwa 80 in der Minute, die langsamste musikalische Zählleinheit etwa 50, die schnellste etwa 150 in der Minute. Die langsamsten Zählleinheiten ergeben den Charakter des Largo und Adagio, die schnellsten den des Allegro und Presto; in die Mitte fallen die Zählleinheiten des Andante und Allegretto. Nur allzuhäufig wird gegen die richtige Wahl der Zählleinheiten gefehlt! Bleiben wir bei Beethoven's Sonaten stehen! Der erste und letzte Satz von Op. 2 No. 1 sind mit ♩ bezeichnet, d. h. es soll 2 gezählt werden (nach Halben); der Schüler fehlt also, wenn er nach Vierteln zählt. Der Lehrer muss diese falsche Art zu zählen streng bekämpfen, da gerade durch die Innehaltung der richtigen Zählleinheiten der richtige ästhetische Eindruck des Werkes auf den Spieler bedingt wird. Im Allegro ist die Wahl kleinerer Werthe als Zählleinheiten insofern verhängnissvoll, als sie eine zu langsame Temponahme veranlassen muss: aber auch wenn der Lehrer für richtige Temponahme sorgt, wird ein Zählen:



den Schüler abhetzen und ihn zum rechten Genuss des Werkes nicht kommen lassen. Noch verbreiteter ist der Fehler und noch schlimmer die Folge der Wahl kleinerer Werthe als Zählleinheiten bei den langsamen Tempi. Zählt man im 2. Satz von Op. 2 No. 1 sechs statt drei (nach Achteln statt nach Vierteln), so sind zwei Fälle möglich:

1) der Spieler sucht trotz des Zählens nach kleinen Werthen den Eindruck langsamer Bewegung zu gewinnen und verzerrt daher das Tempo ins übermässig langsame.

2) er nimmt (nach Anweisung des Lehrers) das Tempo richtig, gewinnt dann aber, weil die Zählleinheiten einander zu schnell folgen, den Eindruck einer ziemlich geschwinden Bewegung (Allegretto).

Im ersten Falle kommt die Komposition am schlechtesten

weg; im zweiten wird für den Spieler der Genuss des leidlich richtig gespielten Werkes gänzlich verfehlt.

Nun kommen aber auch Fälle vor, wo der Komponist die Zählleinheiten nicht richtig bezeichnet hat und zwar zufolge gewisser Eigenthümlichkeiten im Gebrauch der Taktvorzeichnung. Eine ziemlich grosse Zahl von Taktarten werden ihrer wahren Bedeutung nach nicht vorgezeichnet, treten vielmehr mit einem Zeichen auf, das eigentlich etwas anderes bedeutet, nämlich: $\frac{4}{8}$ stets als $\frac{2}{4}$ vorgezeichnet; $\frac{6}{8}$ ($\frac{6}{4}$) zu zwei und zwei Achteln (Vierteln), stets als $\frac{3}{4}$ ($\frac{3}{2}$) vorgezeichnet. Auch wird umgekehrt $\frac{6}{8}$ und $\frac{6}{4}$ (also 6 Zählleinheiten) vorgezeichnet, wo thatsächlich nur 2 gezählt werden soll; im letztern Falle hilft man sich hie und da durch ein C , welches hinter das $\frac{6}{4}$ Zeichen eingeklammert gestellt wird. Auch $\frac{9}{8}$ und $\frac{12}{8}$ finden sich regelmässig vorgezeichnet, wo drei resp. vier zu zählen ist. Noch schlimmer und kaum seltener ist es, dass die Taktvorzeichnung so gewählt wird, dass nach ganzen Takten gezählt werden muss, z. B. bei sehr geschwindem $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$ Takt, wo correct je zwei Takte zusammen gezogen würden und eine zweitheilige Taktart vorgezeichnet. Zur endgültigen Beseitigung dieser Übelstände habe ich an anderer Stelle vorgeschlagen,*) stets die Zählleinheiten vorzuzeichnen und auf eine Vorzeichnung der Notenwerthe (Achtel, Viertel etc.) gänzlich zu verzichten. Für meine eigenen Compositionen mache ich seit einiger Zeitausschliesslich von dieser neuen Vorzeichnungsweise Gebrauch (vgl. mein op. 31 ff.) Das Prinzip ist einfach genug und ohne lange Auseinandersetzung zu begreifen; der Lehrer wird gut thun in Fällen, wo die Taktvorzeichnung in dem bezeichneten Sinne falsch ist, am Rande die Zahl der Zählleinheiten anzumerken. Die zur Anwendung zu bringenden Zeichen sind:

2 für $\frac{2}{1}$, C ($\frac{2}{2}$), $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{8}$ (wo zwei gezählt wird).

3 für $\frac{3}{1}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ (wo drei gezählt wird).

4 für $\frac{4}{2}$ (C/C), ($\frac{4}{4}$), $\frac{4}{8}$ (wo vier gezählt wird).

$\frac{2}{3}$ für $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{6}{16}$ (wo zwei gezählt wird).

$\frac{3}{3}$ für $\frac{9}{4}$, $\frac{9}{8}$ (wo drei gezählt wird).

$\frac{4}{3}$ für $\frac{12}{8}$ (wo vier gezählt wird).

6 ($\frac{2}{3}$) für $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$ (wo sechs gezählt wird).

*) „Musikalische Dynamik und Agogik“ (Hamburg, bei D. Rahter, 1884) S. 40 ff. und in einem Aufsatz im „Klavierlehrer“ (1885).

6 ($\frac{2}{2}$) für $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$ (wo sechs gezählt wird).

8 für $\frac{4}{2}$ (C/D), $\frac{4}{4}$ (C), (wo acht gezählt wird).

9 für $\frac{9}{4}$, $\frac{9}{8}$ (wo neun gezählt wird).

Der erste Satz der cis-moll Sonate (op. 27. II) von Beethoven hat die Überschrift *Adagio sostenuto* und die Taktvorzeichnung Allabreve (C), d. h. es darf nur 2 gezählt werden. Man überzeuge sich aber, wie wenige Spieler anders als vier zählen, weil sie beim $\frac{12}{8}$ Takt das vier Zählen gewohnt sind. Denn die fortlaufenden Triolenarpeggien geben dem ganzen Satz das Aussehen des $\frac{12}{8}$ Takts. Hier hat also Beethoven ganz korrekt vorgezeichnet und wird doch meist falsch verstanden und der Satz unnatürlich verschleppt. Manchmal ist aber auch seine Vorzeichnung nicht zuverlässig. Ganz unthunlich wäre das der Vorzeichnung C entsprechende Zählen nach Vierteln beim einleitenden Largo des letzten Satzes der grossen Sonate op. 106, bei der übrigens die von Beethoven selbst gegebene Metronomisierung $\text{♩} = 76$ darauf hinweist, dass nach Sechzehnteln, d. h. dass 16 gezählt werden soll.

Statt der oben entwickelten Taktbezeichnungen habe ich in neueren Phrasierungsausgaben einige noch anschaulichere angewandt, nämlich 2 ♩ , 2 ♩ , 2 ♩ für $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$ und $\frac{6}{16}$ von zwei gezählt wird, und für den sehr häufigen dreitheiligen Takt mit zwei ungleichen Zählzeiten: $\text{♩} \mid \text{♩}$ ($= \frac{3}{8}$), $\text{♩} \mid \text{♩}$ ($= \frac{3}{4}$) u. s. w.

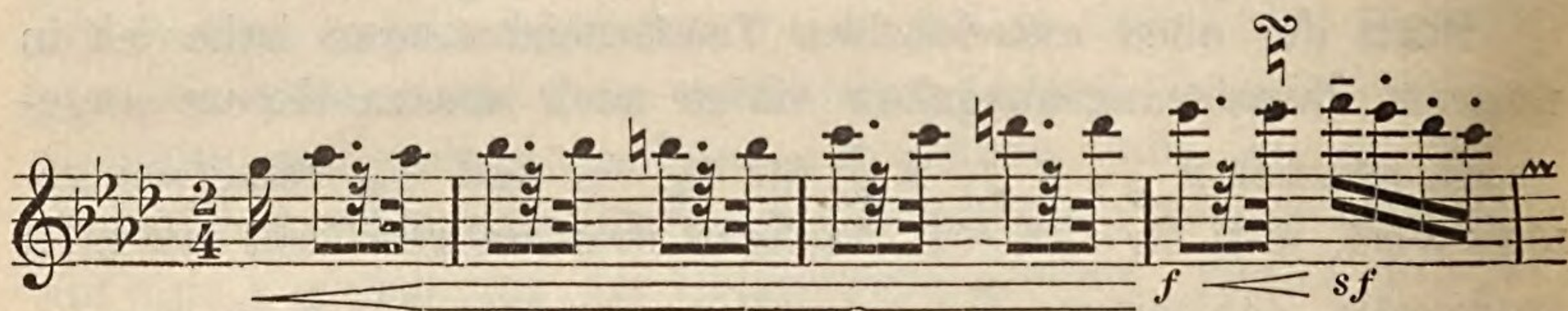
Wie bereits angedeutet, hat jede Phrase nur einen dynamischen Gipfelpunkt, d. h. nur ein einmaliges *Crescendo* und einmaliges *Decrescendo*, es sei denn, dass sie von Anfang bis zu Ende nur *crescendo* oder nur *decrescendo* gedacht ist. Der dynamische Gipfelpunkt der Phrase ist stets die dynamische Hauptnote (stärkste Note) eines der die Phrase zusammensetzenden Taktmotive. Diese Regel ist zwar zweifellos richtig, erleidet aber einige wohlmotivirte Ausnahmen. Ein ziemlich häufig vorkommender Fall ist die Unterdrückung der dynamischen Hauptnote und ihre Ersetzung durch eine Pause; geht in solchen Fällen die Begleitung fort, so ist doch in der Regel der auf die Stelle der dynamischen Hauptnote fallenden Note der Begleitung nicht soviel Tonstärke zu geben, als die durch die Pause ersetzte Melodienote erhalten würde, es sei denn, der Componist verlangt ausdrücklich durch *sf* oder *f* die Ausgabe des vollen Accents. Ein anderer Fall ist die Vorausnahme des dynamischen Gipfelpunkts auf einen der metrischen Hauptzeit vorausgehenden Notenwerth, sei es durch Synkopation, sodass die solchergestalt stärkste Note in den Zeitwerth der metrischen Hauptzeit hinüberreicht, z. B.:



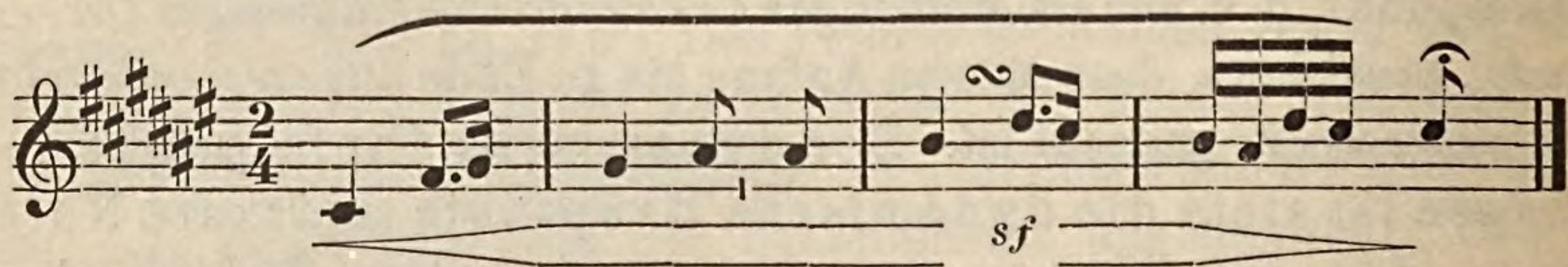
sei es durch die Nothwendigkeit, eine mit Verhaltsbedeutung der metrischen Hauptnote vorausgehende Nachbarnote, genügend hervorzuheben, z. B.



Umgekehrt kann der dynamische Gipfelpunkt weiter hinausgeschoben werden durch einen Aufschwung, den die Melodie direkt nach der metrischen Hauptnote nimmt, z. B.



oder



oder

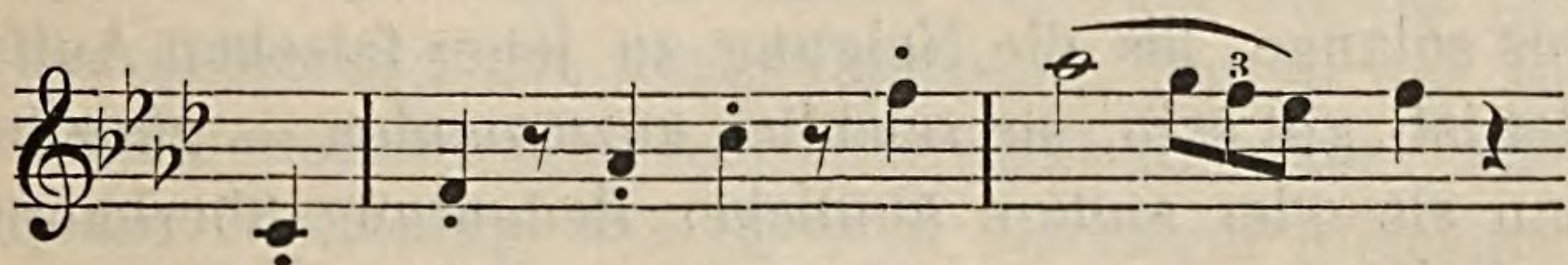


u. s. w.

Die Componisten unterlassen es selten die dynamischen Höhepunkt der Phrasen anzuzeigen, besonders wenn dieselben verschoben sind. Wo kein *crescendo*- oder *decrescendo*-Zeichen, kein *f*, *sf* einen Anhalt giebt, ist anzunehmen, dass die dynamische Schattierung mit Steigung und Fall der Melodie in Einklang stehen soll, d. h. dass der dynamische Gipfelpunkt da zu suchen ist, wo

die Melodie ihren Gipfel hat; als metrische Hauptnote wird dann also die Anfangsnote desjenigen Taktes anzusetzen sein, in welchem die melodische Steigung ihren Höhepunkt erreicht.

Hält man fest, dass längere Phrasen entstehen durch Zusammenschiessen mehrerer Taktmotive, so ist damit ausgesprochen, dass diese ihre Sonderexistenz aufzugeben und in der Phrase aufzugehen haben; es bleibt aber dennoch im Interesse der Übersichtlichkeit der Kunstwerke geboten, die Taktmotive kenntlich zu erhalten. Wie das zu geschehen hat, ist die schwere Frage, deren Lösung ich gefunden zu haben glaube durch Aufstellung der agogischen Schattierung; nicht durch stärkere Hervorhebung, regelmässige Accentuation der Taktanfänge, Takthälften etc. werden die metrischen Verhältnisse in der rechten Weise übersichtlich gemacht, sondern vielmehr durch exacteres Zusammenschliessen der zur engeren Einheit (des Taktmotives) zusammengehörigen Töne. Selbstverständlich müssen diese agogischen Schattierungen, diese vielfachen Veränderungen der Notenwerthe sehr klein sein und zwar so klein, dass man sie nicht mit Bewusstsein richtig abwägen kann; wollte man beim Spielen die geringe Zugabe zur Dauer jedes Taktmotivs bewusst kontrollieren, welche nöthig ist, um die Gliederung kenntlich zu machen, so würde der Ausdruck monstruös werden, denn es möchte dabei etwa folgendes herauskommen



d. h. die Themen würden vollständig zerbröckeln. Die Erreichung dessen, was nöthig ist, muss vielmehr auf einem Umwege erstrebt werden, indem man consequent die Töne zusammenliest, die zusammengehören, und es auf sich beruhen lässt, ob man diese Tonsilben durch Pausen (oder Verlängerungen) gegen einander abgrenzt oder nicht. Man beachte doch einmal den Unterschied, ob man spielt:



oder



die Accentuation nach der alten Lehre wäre in beiden Fällen die gleiche; woher also die Verschiedenheit des Ausdruckes, da doch alle Noten *staccato* zu spielen sind? Eine ganz minimale Verzögerung verräth, wie wir die Töne ablesen und verändert so den Ausdruck. Das von mir zur Kennzeichnung der Form der Taktmotive eingeführte Lesezeichen (¹) ist also nicht etwas überflüssiges, sondern eine nur ja nicht zu unterschätzende Hülfe für die Auffassung!

Dass die Lehre der musikalischen Metrik (Rhythmik) bisher ziemlich vernachlässigt wurde, und dass das Ablesen von Taktstrich zu Taktstrich desto mehr überhand genommen hat, je mehr die Herausgeber das Auge durch mit dem Taktstrich abschneidende Bögen irreleiteten, die nur für Streichinstrumente als Zeichen für den Strichwechsel Sinn haben, ist von verschiedenen Männern von scharfem Urtheil und Beobachtungsgabe hinreichend betont worden. Es wird das aber nicht eher besser werden, als bis wir durch neue Zeichen jene Hemmnisse der rechten Auffassung überwunden haben. Solche neue Zeichen sollen die Phrasierungsbögen und Lesezeichen sein, wie ich sie gebraucht habe. Die durchgehende Anwendung beider ist kaum nöthig; es wird aber wenigstens solange, bis die Neigung zu jener falschen Auffassung ausgerottet ist, gut sein, sie reichlich anzuwenden — gänzlich aber dürfte man sie oder andere ähnlicher Bedeutung überhaupt nicht wieder aufgeben, wenn man nicht wieder die alten Fehler heraufbeschwören will.

Wie Taktmotive zu Phrasen, so schliessen sich die Phrasen zu Perioden zusammen, doch aber nicht so, dass die Phrase ihre selbständige Dynamik aufgäbe; die Steigerung der Phrasen gegeneinander ist nicht eine durchgehende, wie die der Taktmotive in der Phrase. Soll eine Phrase gegen die vorausgehende gesteigert erscheinen, so wird das gewöhnlich durch *cresc.* angedeutet, wenn es nicht aus der melodischen Bedeutung schon deutlich genug hervorgeht. Die gesamte Tongebung ist dann für die betreffende Phrase stärker zu wählen, unbehindert einer ganz regulären Abschattierung derselben nach den allgemeinen Grundsätzen; man muss sich hüten, immer wieder auf dasselbe Niveau der Tonstärke herabzukommen, wenn nicht die Composition in eine Reihe kleiner

ungenügend zusammenhängender Bruchstücke zerfallen soll. Grosse Züge, eine fortreissende Entwicklung, langathmige Steigerung werden nur gewonnen, indem man die Phrasen wohlweislich gegen einander abstuft, eine mehr oder minder grosse Zahl derselben als zusammengehörig zu einer Periode erkennt, und herauszufinden sucht, welche von ihnen als der Gipfelpunkt erscheint, bis zu dem zu steigern und von welchem aus abzunehmen, nachzulassen ist. Es ist wiederum Beethoven, der in dieser Hinsicht das grösste geleistet hat und das grösste fordert; man wird den Intentionen dieses Riesengeistes nur gerecht, wenn man immer weitere Kreise zu ziehen, immer grössere Theile des Werkes mit einem Blicke zu überschauen und demgemäss zu interpretieren sucht.

Beim Zusammenfassen der Phrasen zu Perioden hat man vor allem zu unterscheiden, ob einander folgende Phrasen zu einander kontrastiren, ob sie ein ähnliches Verhältniss wie Vordersatz und Nachsatz zu einander bilden, oder aber, ob ihrer eine grössere Anzahl wie coordinierte Vordersätze einem später folgendem Nachsatze gegenüberstehen; im ersten Falle werden bereits die beiden Nachbarphrasen Steigerung und Minderung aufweisen und es wird etwa eine nachfolgende ähnliche Gruppe die Steigung zu vergrössern und gleich von etwas gesteigerter Tonstärke auszugehen haben; im zweiten Falle wird dagegen die Steigerung von Phrase zu Phrase fortzugehen haben bis zum Eintritt des Nachsatzes (der Folgerung aus den Prämissen), der in der Regel mit der grössten Tonstärke einsetzt und schnell abnimmt. Die Steigerung wie die Minderung wird sich in der Regel gleichmässig auf die Tonstärke wie das Tempo zu erstrecken haben, darf jedoch bei letzterem niemals auch nur annähernd solche Dimensionen annehmen wie bei der Tonstärke; denn aus *piano* darf durch die Steigerung zwar *forte* werden, aus *adagio* aber niemals *andante* oder gar *allegro*.

Einige ergänzende Bemerkungen sind noch nothwendig über Modificationen des Ausdruckes aus anderen als metrischen und melodischen Gründen.*)

Das Gebot möglichster Klarheit und Uebersichtlichkeit der Kunstwerke erheischt eine besondere Hervorhebung alles dessen, was irregulär, was abweichend ist; deshalb dürfen scharfe Disso-

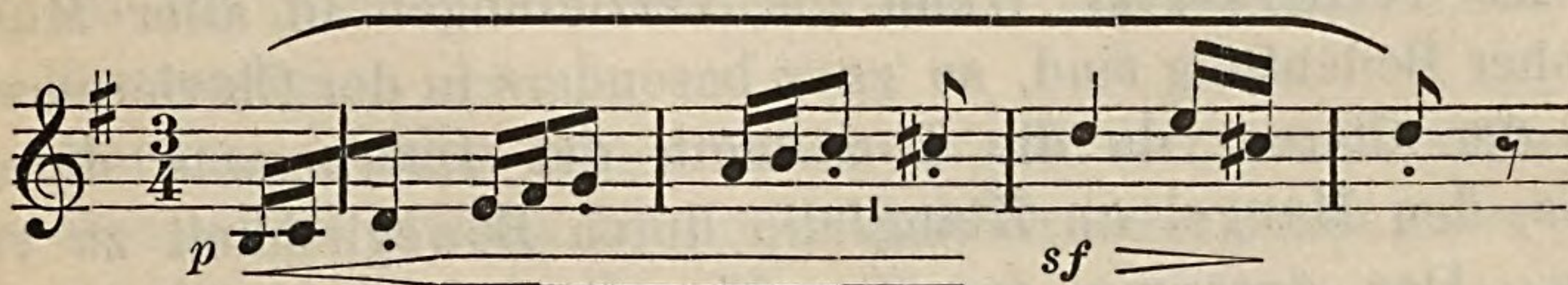
*) Vgl. „Musikalische Dynamik und Agogik“ § 41 (S. 186 ff.).



Häufig genug darf dieser Motiv-Anfangsaccent ein ziemlich starker sein, und wir müssen annehmen, dass das immer da der Fall sein soll, wo der Componist es durch *sf* fordert*). Dass überhaupt und ganz allgemein die Anfangsnoten der Taktmotive, wenigstens der Phrasen eine geringe Verstärkung vertragen oder fordern, ist schon wiederholt bemerkt worden (vgl. die Anmerkungen zu Anfang dieses §). Die Rechtfertigung ist eine rein ästhetische, nämlich die, dass die Konturen sich deutlicher abheben, wenn Anfang und Ende markiert werden. Für den Anfang mögen wir ohne Bedenken allgemein eine geringe Verstärkung gutheissen, für das Ende erscheint dagegen nur eine Zeitzugabe als das natürliche Mittel der Markierung. Diese Verstärkung der Anfangsnoten hat nichts gemein mit den natürlichen dynamischen Schattierungen, welche den metrischen Formen zukommen; sie tritt aus dem Rahmen der natürlichen Steigerung heraus als Extraverstärkung, als eigentlicher Accent. Wenn ein auftaktiges Motiv naturgemäss *crescendo* gedacht ist, so kann eine unvorsichtige Verstärkung der Anfangsnote geradezu das Verstehen des Motivs unmöglich machen, z. B.



statt des allein richtigen:



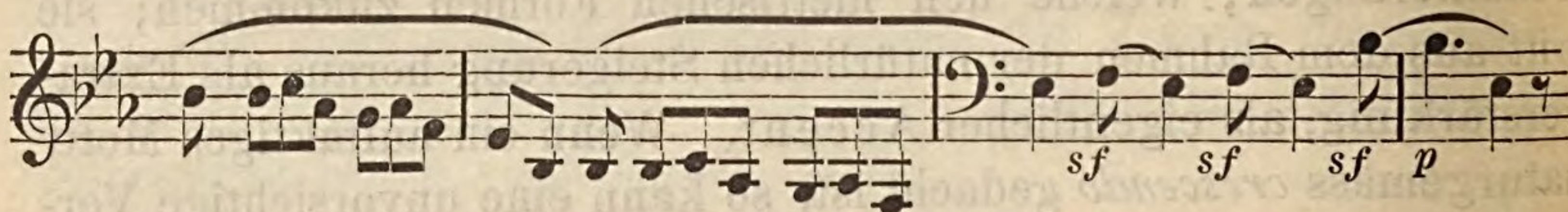
*) Th. Kullak („Aesthetik des Klavierspiels“, S. 285 ff.) erkennt die wahre Ursache solcher Hervorhebungen leichter Takttheile, bezeichnet sie als negativen Accent und sieht in ihnen etwas abnormes, sagt aber dazu: „Das Abnorme ist das wahre Leben.“ Lussy (Traité de l'expression musicale“ S. 83—84 ff.) ist der Ansicht, dass die Anfangsnote nur dann hervorzuheben ist, wenn die Melodie von ihr aus fällt, oder aber, wenn sie den Uebergang in eine andere Form der Motivbildung (Auftaktigkeit) bildet.

Unmöglich können wir ahnen, dass wir uns im $\frac{3}{8}$ Takt, richtiger in $\frac{6}{8}$ Takt, mit zwei Zählseinheiten, also $\frac{2}{3}$:



bewegen, wenn jedes erste von 2 Achteln hervorgehoben wird. Wo wie hier keine Begleitstimme die Taktaufassung unterstützt, muss man vor allem streben, erst diese rechte Auffassung des Taktes zu sichern. Das geschieht, indem bis zum *d''* sehr geschlossen und in stetem *crescendo* gespielt wird; das Lesezeichen markiert das Ende des ersten Taktmotivs.

Gerade aus dem gegentheiligen Grunde ist aber in anderen Fällen die Verstärkung der Anfangsnote des Taktmotivs von ausgezeichneter Wirkung, wenn nämlich die herrschende Taktart längst zweifellos feststeht und nur die Auftaktigkeit der Motive eindringlicher ausgedrückt werden soll, wie bei Beethoven op. 22, 2. Satz:



Diese Andeutungen müssen hier genügen, die rechten Wege für die Phrasierung zu weisen und die scheinbaren Abweichungen von den Grundregeln zu erklären. Im übrigen verweise ich auf meine „Musikalische Dynamik und Agogik“ und die zahlreichen von mir redigirten Phrasierungsausgaben.*)

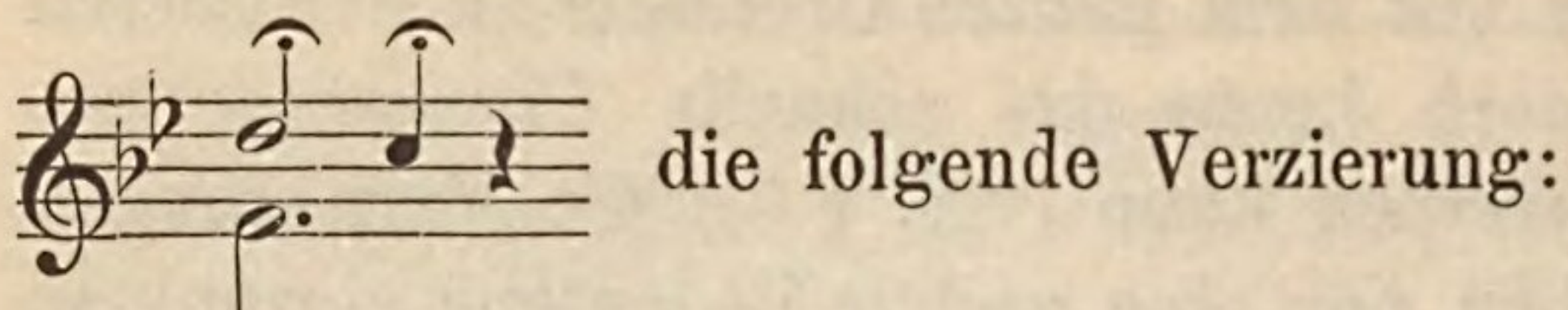
§ 12. Verzierungen. Wenn die Verzierungen in aller Musik von hoher Bedeutung sind, so ganz besonders in der Claviermusik, zumal der älteren, da die Tonarmuth des Instruments darauf hinwies, den Mangel an Klangfülle durch Beweglichkeit zu verdecken. Das *Arpeggio*, das *Tremolo*, die in Sekundfolge durch die Akkorde laufenden Passagen verdanken demselben Grunde ihre Entstehung wie die eigentlichen Verzierungen, die zierliche und geschmackvolle Ausschmückung der Melodie. Der ehemalige Entstehungsgrund ist bis zu einem gewissen Grade in Wegfall

*) Vgl. das Verzeichniss am Ende des Buches.

gekommen durch die glanzvolle Entwicklung des Pianofortebaues, welche dem Instrumente nicht nur mit jedem Streich- oder Blasinstrumente sondern mit dem ganzen Orchester zu rivalisiren gestattet, wenn auch noch heute das schnelle *Diminuendo* des Tones nicht geläugnet werden kann (vgl. § 5); die Verzierungen sind aber geblieben, haben nur eine andere Bedeutung gewonnen. Sie sind, wenn wir jene älteren Tonwerke ausführen, wirklich nur Zierrat, Schmuck, während sie ehemals mehr Verputz als Putz waren, vergleichbar dem modernen Schmuck der Häuser, welcher die Spalten der aneinander gefügten Steine verdeckt. In der neueren Musik sind die ehemals so beliebten Verbrämungen fast verbannt und nur solche Verzierungen, welche aus innerer Nothwendigkeit hervorgegangen ihre feste Stelle im Tongefüge haben, werden vom heutigen Geschmack noch als vollberechtigt anerkannt. Es ist aber ganz verkehrt, an älterer Claviermusik die gar reichlich aufgewendeten Verzierungen nur als Geschmackslosigkeit zu tadeln; man begreift dieselben als vollkommen gerechtfertigt und natürlich, wenn man der Natur der damaligen Instrumente gedenkt. Selbst noch Beethoven musste bei seinen Clavierwerken darauf rechnen, dass nur wenige besser situierte dieselben auf einem Hammerklavier (das übrigens ebenfalls von seiner heutigen Tonfülle noch gar weit entfernt war) ausführen konnten, während der Mehrzahl nur das trockene Cembalo oder das schwächliche Clavichord zu Gebote stand. Der grosse Meister sah freilich in die Zukunft und schuf Werke, die in vollstem Masse erst zur Geltung kommen konnten, als das Instrument sich zum Rivalen des Orchesters entwickelt hatte; wir finden daher, dass bei ihm das Verzierungswesen schon nicht mehr seine alte, sondern dass es bereits seine heutige Bedeutung hat; es ist nicht mehr Zuthat, sondern organischer Bestandtheil des Tonwerkes.

Ehedem wurden übrigens bei weitem nicht alle Verzierungen vorgeschrieben, welche bei der praktischen Ausführung der Stücke zur Anwendung kamen. Man sehe nur, wie umständlich Ph. E. Bach (Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, 1753) die Kunst, alle Arten von Verzierungen am rechten Orte anzubringen, abhandelt. Es war Sache des Spielers oder Sängers, zu wissen, wie er ein *Adagio* oder *Rondo* geschmackvoll auszuzeichnen hatte. Insbesondere wurde vorausgesetzt, dass etwaige Fermaten zu mehr oder minder ausgeführten Cadenzen benutzt

wurden. Auch D. G. Türk giebt in seiner Clavierschule (1789) eine Anzahl solcher Improvisationen, z. B. statt:



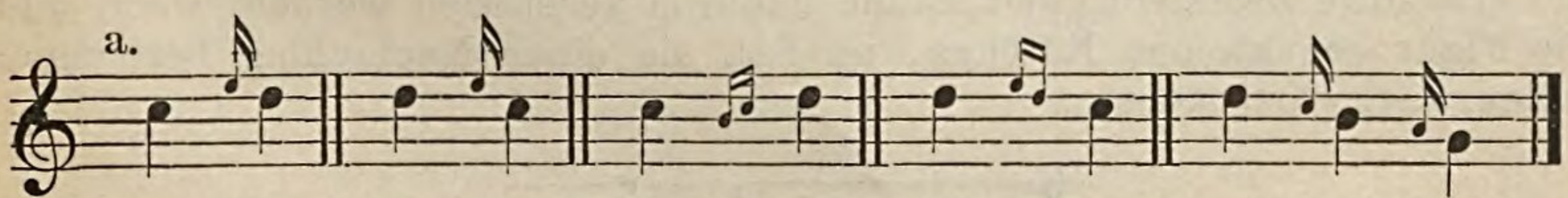
und noch ausgeführtere. Er bemerkt dazu (S. 304): „Wer keine willkürliche Verzierungen erfinden kann und doch die Fermaten nicht ganz simpel vortragen will, für den bleibt nichts übrig als etwa ein Triller oder Mordent . . . Doch würde ich rathen, in Tonstücken von traurigem etc. Charakter die Fermaten lieber gar nicht, als durch einen zweckwidrigen scharfen Triller oder Mordenten zu verzieren.“ Noch A. E. Müller (Pianoforteschool 1818, S. 286) handelt die willkürlichen Verzierungen ab, gestattet ihre Einführung aber nur dem „der Composition versteht und schon für die Kunst ausgebildet ist.“ Hier documentirt sich deutlich der sinkende Credit dieser „Verzierungen“ der klassischen Compositionen. Hummel (1828) verliert kein Wort mehr über dieselben; er macht sich übrigens die Sache allzu bequem, indem er überhaupt nur die seiner Zeit noch in der Praxis der Componisten üblichen Verzierungen erklärt und bemerkt: „Will jemand auch die früher üblich gewesenen Zeichen wegen des Vortrags der damaligen (!) Compositionen kennen lernen, so findet er in älteren Lehrbüchern hinlängliche Erläuterung.“ Das ist freilich nicht das rechte für eine dickleibige Clavierschule, wenn auch der Hinweis auf ältere Schulen schon immer etwas, jedenfalls immer mehr ist als das völlige Stillschweigen, mit dem die neuesten Schulen über die alten Verzierungen weggehen. Zum mindesten ist es Pflicht der Clavierschulen, über die Bedeutung der Zeichen*), welchen der Schüler in den gangbaren Ausgaben der Klassiker bis zurück zu Bach und Händel begegnet, hinreichenden Aufschluss zu geben.

*) Freilich sind wir auch nicht berechtigt, beim Spielen älterer Clavierwerke davon abzusehen, dass dieselben darauf berechnet waren, noch weiter verziert zu werden. Besonders sollte die Verzierung der Fermaten (die z. B. bei Haydn recht häufig sind) nicht unterlassen werden.

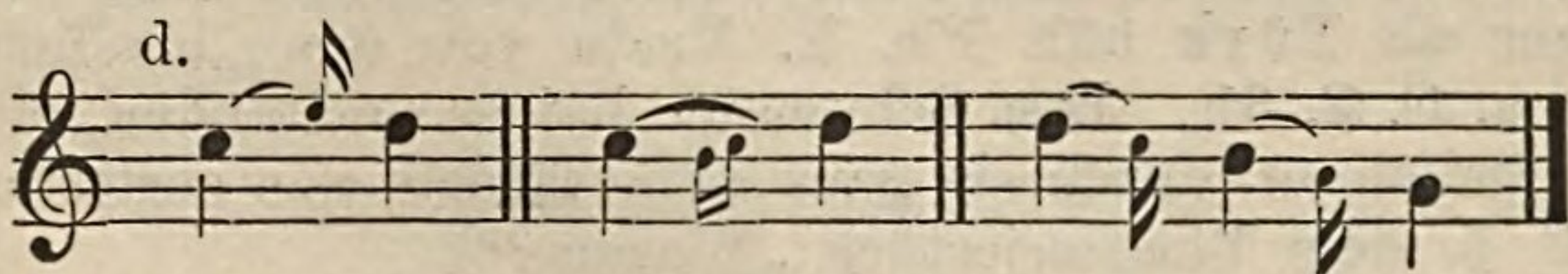
Diese Gesichtspunkte galten mir als massgebend bei der Abfassung des den Verzierungen gewidmeten Capitels im praktischen Theile dieser Schule (Materialien, 3. Heft „Ornamentik“). Einige Prinzipienfragen, mit denen der Schüler nicht behelligt werden darf, müssen aber hier erörtert werden, nämlich: Werden die Verzierungen, welche in der Notenschrift der Note vorausgehen oder ihr übergeschrieben sind, **vor** der betreffenden Taktzeit oder genau **auf** dieselbe gebracht? sowie zweitens: Sind die den Notenwerth beginnenden (anschlagenden) Verzierungen accentuirt zu geben oder nicht?

Über den ersten Punkt sind die älteren Theoretiker einig,*)

*) K. Ph. E. Bach, „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen (1753, S. 52): „Alle durch kleine Nötchen angedeutete Manieren gehören zur folgenden Note.“ D. G. Türk, Clavierschule (1789, S. 207) „da aber die Vorschläge ihre Geltung allemal von der folgenden Note erhalten, so dürfen sie auch nicht eher eintreten, als bis an ihrer Stelle die Hauptnote selbst eintreten würde. In der Kunstsprache sagt man: Die Vorschläge fallen in die Zeit der folgenden Hauptnote. Diejenigen kleinen Nötchen, welche ihre Dauer von der vorhergehenden Note bekommen oder in die Zeit der vorigen Note fallen heissen Nachschläge. (Das. S. 330) Nachschläge nennt man gewisse durchgehende Töne, welche allemal in die Zeit der vorhergehenden Note fallen oder von dieser ihre Dauer erhalten. Insofern sind sie gewissermassen als das Gegentheil von den Vorschlägen anzusehen. Beide Arten werden aber häufig mit einander verwechselt, weil man auch die Nachschläge oft durch kleine Nötchen andeutet und keine Unterscheidungszeichen beifügt, wie hier:



(S. 231). Wollte man ja die Nachschläge durch kleine Nötchen andeuten, so müssten sie etwa mittelst eines Bogens mit der vorhergehenden Hauptnote verbunden werden:



indem sie durchaus betonen, dass die Verzierung vom Notenwerthe der verzierten Note, nicht aber von dem der vorausgehenden abzüglich, also auf die Taktzeit des Eintritts der Hauptnote zu spielen ist. Doch existirten neben den anschlagenden (vorschlagenden) Verzierungen bereits im vorigen Jahrhundert die nachschlagenden Verzierungen (Nachschläge), es waren also bei aller scheinbaren Bestimmtheit und Übereinstimmung in vielen konkreten Fällen Zweifel möglich, ob man einen Vor- oder Nachschlag vor sich hatte, d. h. ob man die Verzierung in die vorausgehende oder die folgende Zeit zu rechnen hatte. Besonderer Beliebtheit haben sich freilich die Nachschläge wie es scheint ausser beim Triller nicht zu erfreuen gehabt; Türk warnt sehr vor ihnen*). Natürlich handelt es sich bei dieser Streitfrage überhaupt nur um die kurzen, nicht aber um die langen Vorschläge. Der lange Vorschlag ist seinem Wesen nach Vorhalt, wie man im vorigen Jahrhundert sehr wohl wusste und stets anmerkte (nach Türk S. 209 nannte man ja auch den langen Vorschlag geradezu Vorhalt), d. h. er gehörte selbstverständlich in die Zeit der folgenden Note, deren besten Theil er wegnahm. Leider ist es aber wieder oft nicht zu unterscheiden, ob man einen langen oder kurzen Vorschlag vor sich hat; die Herausgeber haben auch

Sicherer aber ist es auf jeden Fall, wenn die Nachschläge durch gewöhnliche Noten bestimmt und gehörig in den Takt eingetheilt werden, wie es denn jetzt oft geschieht.... Einige glauben, die erwähnte Zweideutigkeit könne dadurch vermieden werden, wenn man die Figur der kleinen Nötchen, im Fall sie einen Nachschlag bezeichnen sollen, rückwärts kehrt:

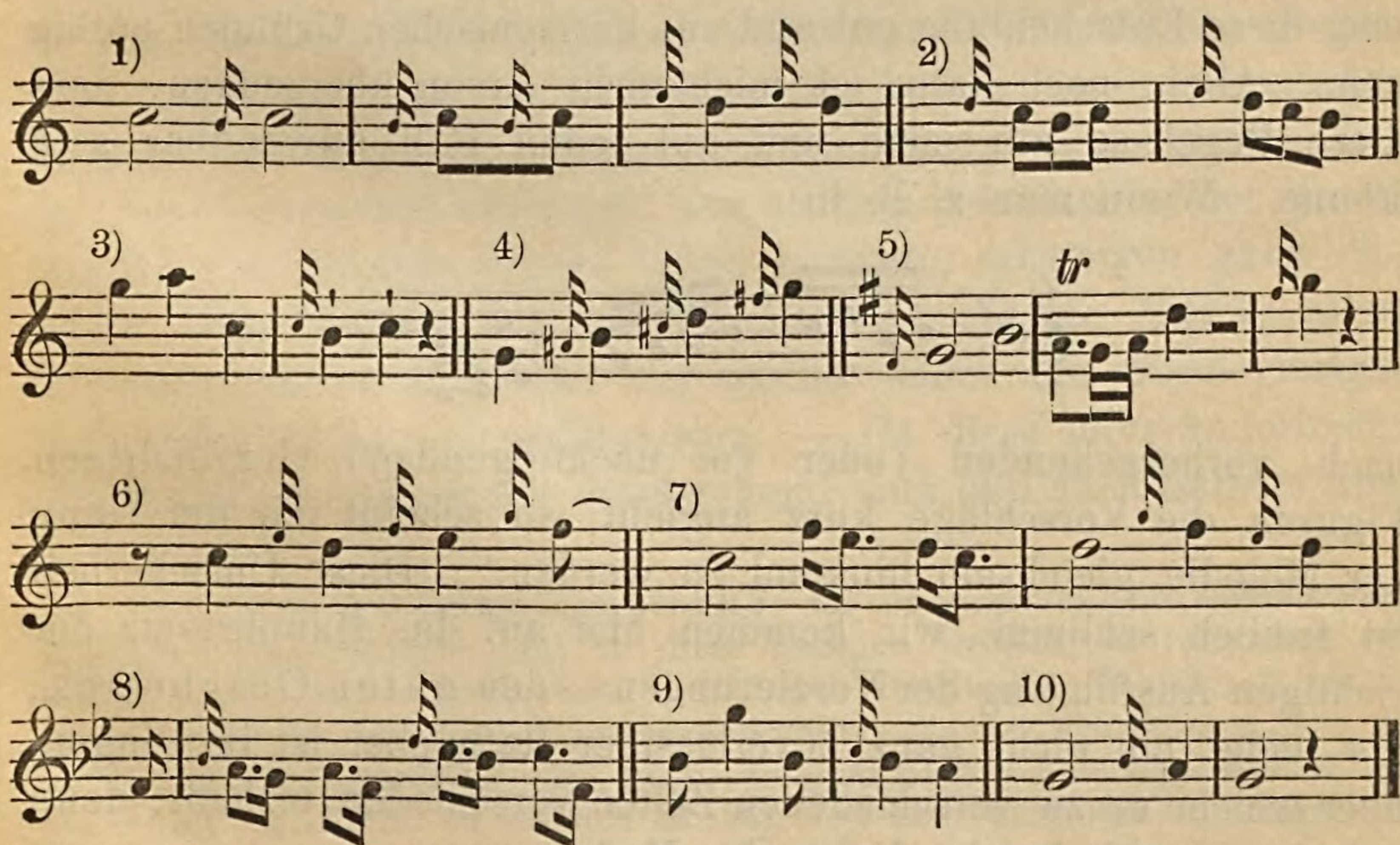


Allein dieses Merkmal fände nur bei den selteneren Nachschlägen von einem einzelnen Nötchen statt und wäre daher nicht allgemein anwendbar.“

*) Clavierschule (1789, S. 232): „nur wenige taugen etwas. Entweder entstehen durch diese Nachschläge Fehler in der Harmonie oder sie sind dem guten Geschmack entgegen. Aus diesen und anderen Gründen pflegen die Componisten ihren Arbeiten nur selten einfache Nachschläge beizufügen. Noch weniger sollten diejenigen Clavierspieler, welche weder hinlängliche Kenntnisse von der Harmonie noch einen sehr gebildeten Geschmack besitzen, ohne ausdrückliche Vorschrift Nachschläge hinzusetzen.“ Noch weniger als Türk hält Ph. E. Bach von den „hässlichen“ Nachschlägen (a. a. O. S. 61). Erst Schumann hat es verstanden, sie zu Ehren zu bringen, indem er durch sie ganz neue Effecte von zartester Innigkeit erzielte (z. B. in dem Phantasiestück „Warum?“).

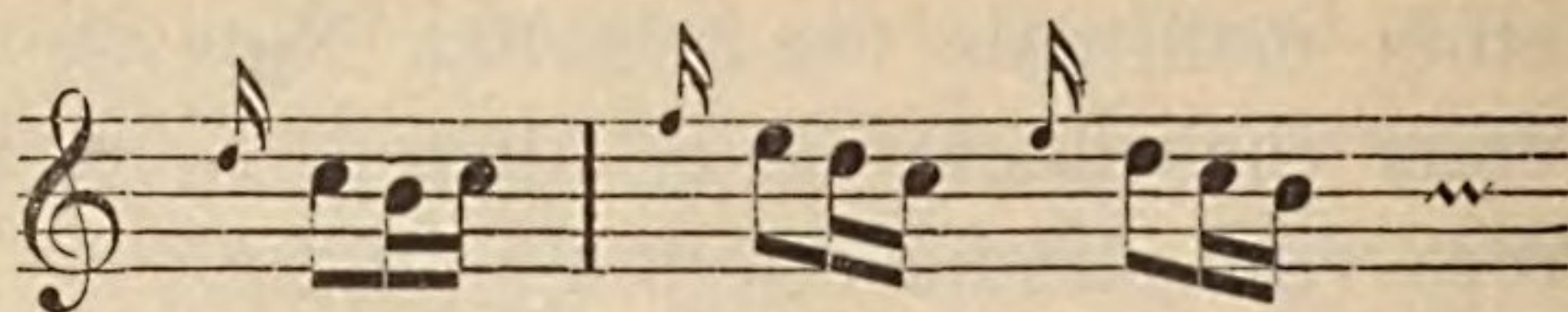
vielfach nach Gutdünken statt nach den Regeln gehandelt, indem sie kurze und lange Vorschläge, die ehemals in der Schrift nicht unterschieden waren, aus einander hielten. Nach Türk (Klavierschule, S. 220 ff) wie auch Ph. E. Bach (a. a. O. S. 58) sind kurze Vorschläge alle diejenigen, welche

- 1) vor einer mehrmals wiederholten Note stehen,
- 2) vor einer (besonders etwas kurzen) Note, nach welcher mehrere von gleicher Geltung folgen,
- 3) vor kurz abzusetzenden (gestossenen) Noten,
- 4) vor springenden Intervallen,
- 5) zu Anfang eines Satzes oder einzelnen Gedankens etc. desgleichen vor einer Pause,
- 6) vor Rückungen (synkopirten Noten),
- 7) wenn vorher eine ähnliche Eintheilung verlangt worden ist,
- 8) vor punktirten Noten in etwas geschwinder Bewegung, besonders zwischen Sprüngen,
- 9) vor Einschnitten, besonders wenn durch einen etwas längeren Vorschlag in diesem Falle eine Monotonie entstände,
- 10) wenn der Gesang eine Stufe steigt und sogleich wieder in den vorigen Ton zurücktritt:



Vorausgesetzt, dass diese Bestimmungen zu jener Zeit, als man noch nicht das Zeichen des unveränderlich kurzen Vorschlags (♯) (Note with a sharp sign indicating a short, fixed ornament)

kannte (in der zweiten Auflage von Türks Schule, die 1802 erschien, wird dasselbe als etwas neu auftauchendes genannt), allgemein anerkannt waren, so kommt man damit schon ziemlich weit. Schlimm ist es aber, dass gerade einer der häufigsten Fälle, nämlich



von Türk zu den zweifelhaften gerechnet wird; er bemerkt dazu, (S. 225): „Bei diesen und ähnlichen Figuren werden zwar die Vorschläge fast von allen Tonlehrern kurz verlangt



und in verschiedenen Fällen, wenn z. B. nur eine einzelne Figur dieser Art vorkommt (a) oder wenn mehrere ähnliche Figuren nach einander folgen (b):



mag diese Entscheidung gut und aus harmonischen Gründen nöthig sein. Allein noch kann ich mich nicht davon überzeugen, dass diese Regel so allgemein und auf jeden Fall anwendbar sein könne. Wenn man z. B. in



nach vorhergehenden (oder vor nachfolgenden) viergliedrigen Figuren die Vorschläge kurz angiebt, so scheint mir der Gang der Melodie gleichsam hinkend zu werden.“ Diese Unsicherheit ist freilich schlimm; wir kommen hier auf das Hauptgesetz der richtigen Ausführung der Verzierungen — den guten Geschmack, der leider ein nicht ganz zuverlässiger Rathgeber ist in Dingen, über welche er zu verschiedenen Zeiten verschieden urtheilt; denn der Geschmack ist der Vater der Mode.

Steht nach dem angeführten nicht zu befürchten, dass wir viele Fehler machen, wenn wir in zweifelhaften Fällen lieber

Vorschläge statt Nachschläge annehmen und uns bezüglich des letzterwähnten Punktes lieber an die Vorschrift „fast aller Tonlehrer“ als an Türks übrigens nicht zu verachtenden Geschmack halten, so können wir über die Takteintheilung der anschlagenden Verzierungen nicht mehr in Zweifel sein; neue Scrupel erfassen uns aber bei der Frage, ob die Vorschläge leicht oder accentuirt zu geben sind. Bezüglich der langen Vorschläge ist es klar, dass sie accentuirt zu geben sind; Türk (a. a. O. S. 218) sagt ganz treffend: „Die Vorschläge fallen immer in die gute oder wichtigere Zeit des Taktes oder der jedesmaligen Note, daher müssen sie schon in dieser Rücksicht stärker angegeben werden als der folgende Ton. Sodann verhalten sich der oben gemachten Bemerkung nach die mehrsten Vorschläge zu dem Bass oder zu irgend einer anderen Stimme bald mehr bald weniger dissonirend. Da nun dem guten Vortrage gemäss (wie am gehörigen Orte erklärt werden soll*), die Dissonanzen merklich stärker angeschlagen werden als die consonirenden Intervalle, so lässt sich auch hiervon die Anwendung auf die veränderlichen Vorschläge machen.**) Eine andere Frage aber ist die: ob sich diese Regel zugleich auf die kurzen Vorschläge bezieht. Hierüber sind die Meinungen der Tonlehrer verschieden. Einige z. B. J. Fr. Agricola (Übersetzung von Tosis Anleitung zur Singkunst, S. 64), C. Ph. E. Bach, (Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen, S. 56), Marpurg (Anleitung zum Clavierspielen, S. 48) etc. wollen alle Vorschläge auch die unveränderlich kurzen, stark vorgetragen haben; dahingegen (L.) Mozart (Gründliche Violinschule, S. 200, 207) das Gegentheil verlangt. Die übrigen Schriftsteller der Musik, welche eine Stimme hierbei haben könnten, schweigen ganz davon. Dies letztere ist auch wohl das sicherste Mittel, allem Widerspruche zu entgehen; nur möchte damit den wissbegierigen Lernenden nicht viel gedient sein. — Da diese unveränderlichen Vorschläge meistentheils durchgehend sind und nach Sulzers Aus-

*) „indem alle Vorschläge stärker als die folgende Note sammt ihren Zierathen angeschlagen und an diese gezogen werden, es mag nun der Bogen dabei stehen oder nicht.“ Für den Pralltriller behauptet Ph. E. Bach sogar die technische Unvermeidlichkeit starker Tongebung (a. a. O. S. 74). Der Doppelschlag wird nach seiner Ansicht meistens gebraucht, um die Noten „glänzend zu machen (S. 76), legt aber besonders in langsamen Stücken manchmal seinen Schimmer ab und wird mit Fleiss matt gemacht“ (S. 76).

**) Vergl. § 11, S. 57 ff.

druck, in der Harmonie nicht in Betracht kommen, da sie sogar oft vor einem anderen ausgeschriebenen Vorhalte stehen u. s. w., so würde ich die kurzen Vorschläge im ganzen genommen lieber schmeichelnd als zu stark vortragen und den Nachdruck auf den folgenden Ton legen. Doch gebe ich gern zu, dass in verschiedenen Fällen Gegen Gründe vorhanden sein können, die Ausnahmen hiervon nöthig machen*)."

Da haben wir wieder das Dilemma; indessen stehen doch Leop. Mozart und Türk mit ihrer Ansicht unter den älteren ziemlich vereinzelt da und erst in neuerer Zeit hat die Ansicht, die kurzen Vorschläge müssten schwächer gespielt werden als die Hauptnote, mehr Anhänger aufzuweisen. Die meisten neueren Schulen berühren die Frage der Accentuirung gar nicht und betonen nur die Kürze der Ausführung. Am entschiedensten tritt noch die Lebert-Stark'sche Clavierschule für die Accentuirung des kurzen Vorschlags ein, indem sie diesem den rhythmischen, der Hauptnote aber den melodischen Accent**) zuweist (II. Theil S. 93); sie macht ferner einen Unterschied, jenachdem die Hauptnote kurz oder lang ist: im ersteren Falle soll der melodische Accent leichter, in letzterem schwerer sein. Auch Pralltriller, Schleifer, anprallender Doppelschlag etc. setzen danach mit dem rhythmischen Accent ein.

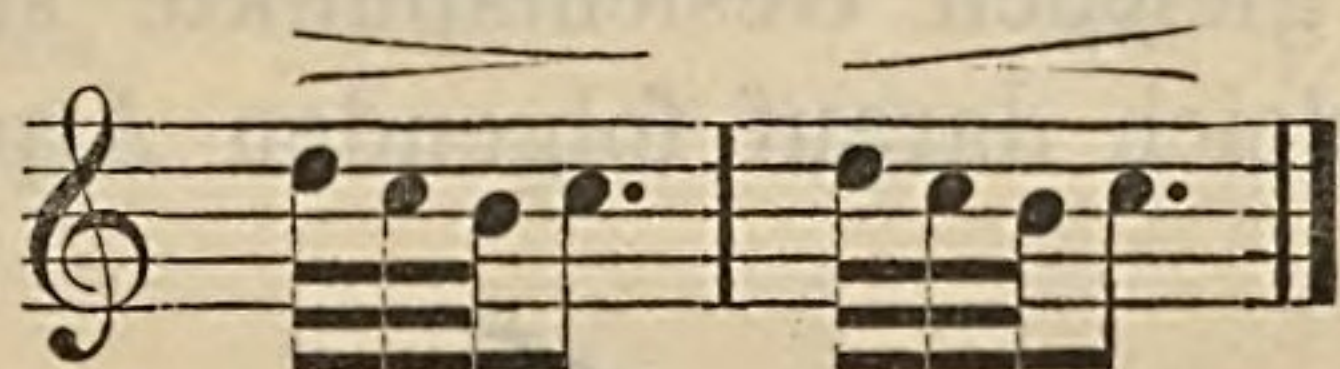
Nach eingehender Prüfung der bezüglichen theoretischen Litteratur

*) A. E. Müller (Pianoforteschule S. 272ff.) drückt sich nicht ganz klar über die Frage aus. Er bemerkt, dass der Vorschlag der Recensenten von Koch's Musikalischem Lexikon in der Allgem. Musikalischen Zeitung (1804, No. 3), die langen Vorschläge accentuirte oder melodische, die kurzen aber accentuierende zu nennen, treffend sei; ferner (S. 275): „Übrigens wirft der kurze Vorschlag auf die Note, vor der er steht einen schärferen Accent“ und (S. 277) „Übrigens werden die Nachschläge überall etwas schwächer vorgetragen als die Hauptnote zu welcher sie gehören; indem sie jederzeit auf ein sogenanntes schlechtes Taktglied fallen.“

J. N. Hummel (S. 392): „Der kurze Vorschlag nimmt der Hauptnote, sie sei von langer oder kurzer Dauer mit oder ohne Punkt, fast gar nichts von ihrem Werthe, indem er gleichsam nur mit dem Finger angeschnellt wird; und es fällt nicht, wie bei jenem (dem langen) der Accent auf den Vorschlag sondern auf die Hauptnote. Er heisst daher der accentuierende.“

**) Rhythmischer Accent s. v. w. die dem guten Taktheil zukommende stärkere Tongebung; melodischer Accent würde nun nach meiner Meinung (wie der Ph. E. Bachs etc.) die der vorschlagenden Dissonanz zukommende stärkere Tongebung sein, d. h. er müsste ebenfalls die erste Note treffen — wie Lebert und Stark der Hauptnote einen melodischen Accent nachweisen wollen, begreife ich offen gestanden, nicht ganz. Offenbar wurden sie von A. E. Müllers und Hummel's Definition beeinflusst.

ratur, gewissenhafter Beobachtung der Praxis und Analyse der ästhetischen Wirkung muss ich meine Ansicht dahin präcisiren, dass der kurze Vorschlag stets mittelst eines Prallschlags, d. h. *Staccato*-Anschlags zu geben ist, nur dass die Hauptnote so schnell folgt, dass das *Staccato* als solches nicht mehr kenntlich bleibt. Durch das Bestreben, die Vorschlagsnote *staccato* zu spielen, wird die für eine gute Wirkung unerlässliche Deutlichkeit erzielt. Dasselbe gilt für die aus mehreren Tönen bestehenden anschlagenden Verzierungen (Pralltriller, Mordent, Schleifer, Anschlag, anschlagender Doppelschlag etc.) nur mit der Reserve, dass nicht jede einzelne Note mittels eines besonderen Prallschlags herausgebracht wird, sodann alle mittels eines und desselben unter möglichst schnellem Zurückziehen der Finger nach dem Anschlag. Der Prallschlag bedingt die Accentuirung, die indess modificationsfähig ist und bei den drei- und mehrtönigen Verzierungen nach Belieben *crescendo* oder *diminuendo* gegeben werden kann:



Allerdings erfordert die Beherrschung der verschiedenen Dynamik solcher Verzierungen bereits wohl ausgespielte Finger. Diese Erkenntniss der Möglichkeit gegensätzlich verschiedener Schattirung ist von Bedeutung, da je nach Umständen die eine oder die andere Art des Ausdrucks den Vorzug verdient, wie sich aus den einander widersprechenden Bestimmungen der Theoretiker von vornherein vermuthen lässt.

Eins ist vor allem zu erwägen: ob der Vorschlagston melodisch bedeutsam ist oder nicht.

So sind die Vorschläge im 5.—6. Takte der ersten Clavier-sonate Beethovens



ja nicht zu leicht zu geben, denn sie sind die knappsten Rekapitulationen der ersten Hälften der beiden vorausgehenden Phrasen:



und sind als allerdings kurze aber darum nicht minder bedeutsame Melodienoten zu behandeln:



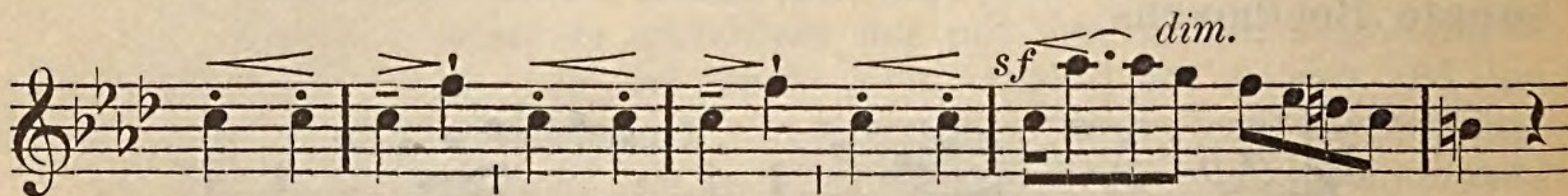
Das von Beethoven geforderte *Sforzato* fällt beiden Noten zu, der Vorschlagsnote und der Hauptnote, letztere erscheint dem Vorschlage gegenüber melodisch gesteigert, also noch stärker oder doch in Rücksicht, dass der rhythmische Accent der Vorschlagsnote zugefallen ist, eben so stark. Sie kann nicht als eigentliche *Sforzato*-Note hervortreten, vielmehr erscheint das *Sforzato* zuerst auf der Vorschlagsnote und wird von dieser der Hauptnote zugeworfen. Die gleichen Gesichtspunkte sind massgebend für den Vortrag des gleich darauf folgenden Arpeggio:



Der umgekehrte Doppelschlag des 8. Taktes ist dagegen ziemlich leicht anzusetzen:

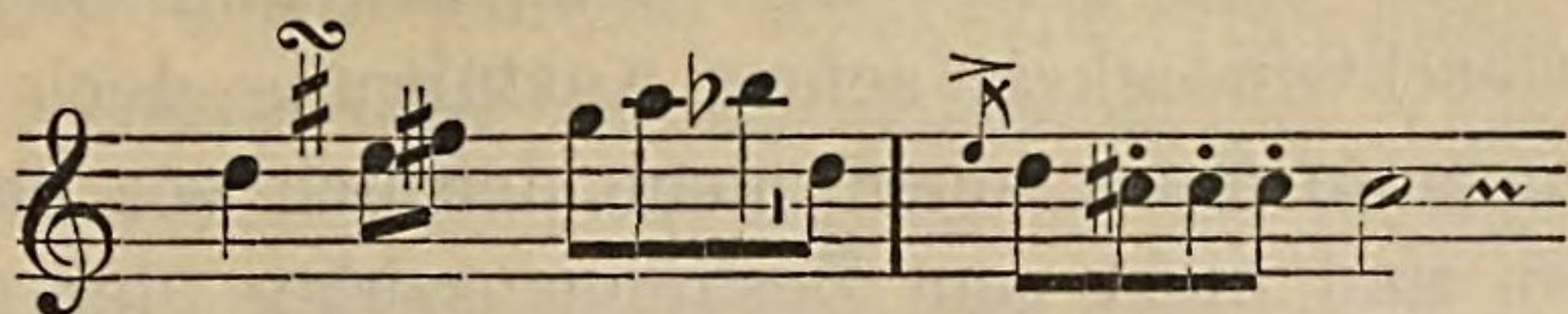


Im letzten Satze derselben Sonate ist zu spielen:



In allen solchen Fällen, wo der Vorschlag einen thematischen Melodieschritt in verkürzten Notenwerthen wiederholt, ist ihm Gewicht beizulegen, doch ist er auch nicht stärker anzuschlagen, als wenn der Schritt ohne Veränderung des Rhythmus aufträte.

Auch wo er als Wechselnote auftritt, wie in der Sonate op. 2 No. 3: *)

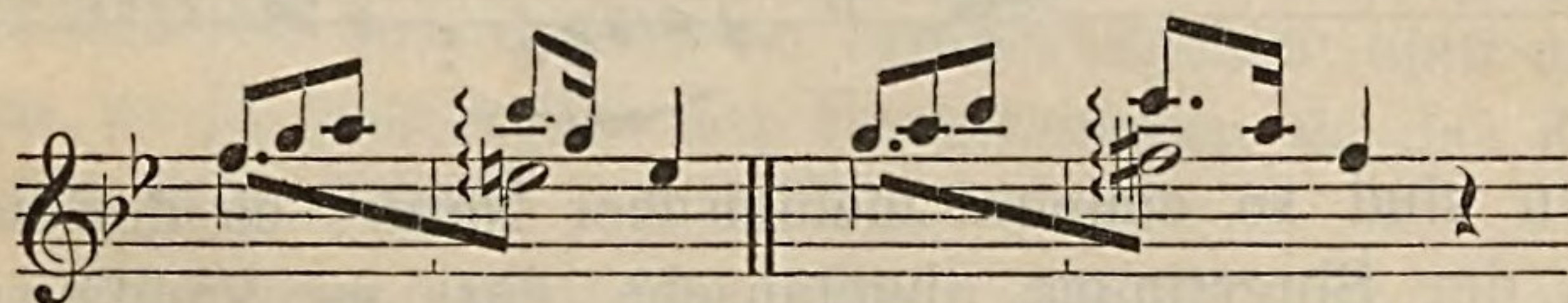


muss er ziemlich stark angegeben werden, wenn er nicht völlig wirkungslos verklingen soll.

Manchmal gehört der Vorschlag nicht eigentlich in die Melodie, sondern markiert eine zweite (also begleitende) Stimme wie in (Mozart, Sonate in B):



was so viel ist wie:

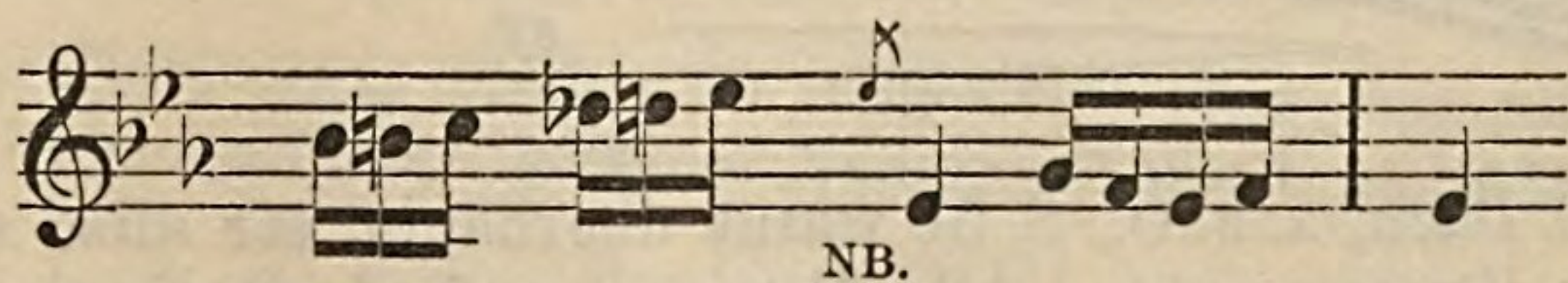


Auch hier wäre es sehr verkehrt, die Vorschläge leicht zu geben, besonders das *fz* und später das *h*, welche die Modulationen bewirken und vollständig als eine reale Stimme vortretend wirken.

Auch die sehr häufigen Vorschläge, durch welche die Melodie gleichsam eine Oktave hinauf oder herunter gezogen wird, wie (das. 2. Satz):



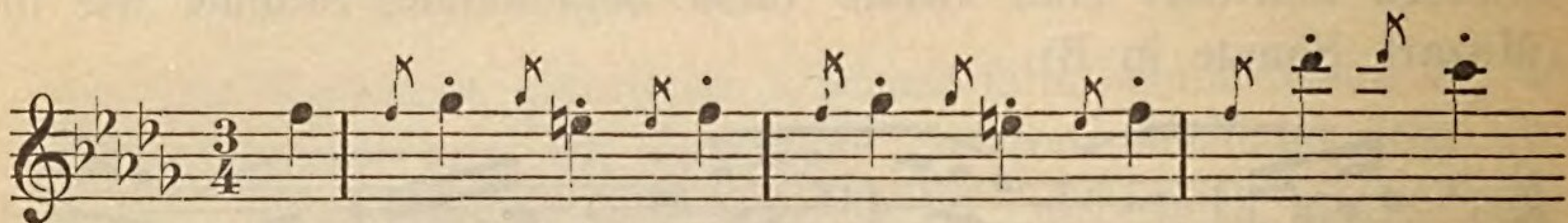
und:



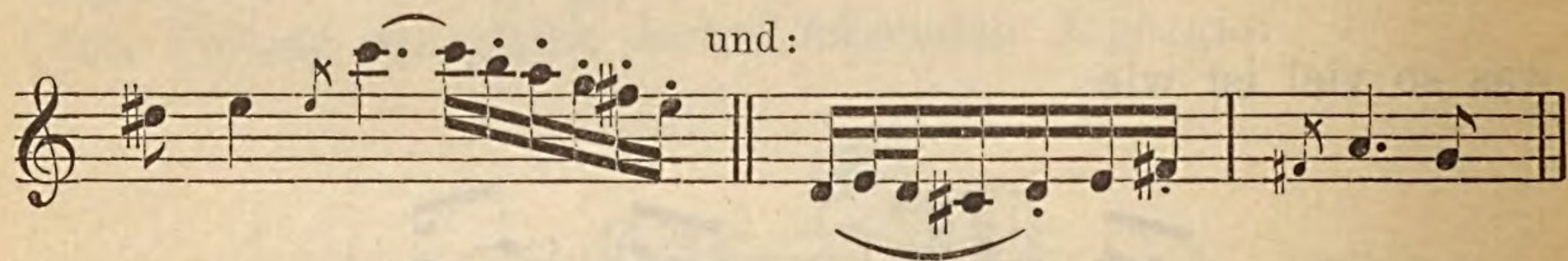
*) Hier ist der Vorschlag sogar Wechselnote einer vorbereiteten Dissonanz, die selbst starke Tongebung verlangt.

sind vollwichtig und nicht allzu schnell zu spielen. Die Vorschrift ist zwar, dass der kurze Vorschlag unveränderlich kurz ist und nur eine sehr kleine Zeit beanspruchen darf, man kann indess die Geschwindigkeit seiner Ausführung doch übertreiben; die Vorschlagsnote muss immer noch deutlich vor der Hauptnote zu hören sein und nicht zum Zusammenschlag (der alten *Acciacatura*) werden*).

Die Vorschläge, welche die vorausgehende Note wieder angeben, werden gemeinhin ganz leicht gegeben: das mag in Fällen wie bei Chopin:



angehen, obgleich nach meinem Geschmack auch hier eine sehr deutliche Tongebung der Vorschläge den schöneren Effekt hervorbringt; geradezu stilwidrig aber erscheint die schwächere Tongebung in Stellen wie (Beethoven op. 31 No. 1 II. Satz):



Dieselben sind so eminent melodischer Natur, so den schönsten Effekten der Singstimme abgelauscht, dass es Vandalismus ist, sie als nichtsnutzigen Tand zu behandeln.

Der Schleifer wird gewöhnlich sehr leicht genommen; mit welchem Recht? man verdirbt damit eine schöne Wirkung. Wie oft bedeutet gerade der Schleifer ein gewaltsames Hinaufrücken des dynamischen Schwerpunktes wie in der eben angezogenen Sonate:



*) Ph. E. Bach, a. a. O., S. 51 warnt überhaupt vor allzu schneller Ausführung der Verzierungen: „Alle Manieren erfordern ein proportioniertes Verhältniss mit der Geltung der Note . . . Das brillante, welches die Manier hervorbringen soll, muss also nicht dadurch gehindert werden, wenn zuviel

Spielt man hier $\overline{\overline{d}}$ $\overline{\overline{e}}$ schwach und giebt dem $\overline{\overline{f}}$ das *Sforzato*, so schwächt man durch die beiden leichten Töne das ganze *Crescendo* ab; giebt man dagegen dem Schleifer nebst seiner Hauptnote gemeinsam das *Sforzato*, derart, dass wie in mehreren der schon erwähnten Beispiele das *Sforzato* hinaufrückt, so ist die Wirkung packend. So und nicht anders wird Beethoven das *Sforzato* gemeint haben.

Wir kommen immer wieder zu dem Schlusse, dass die anschlagenden (den Notenwerth beginnenden) Verzierungen den dynamischen Werth erhalten, der einer an derselben Stelle stehenden Hauptnote zukäme, dass sie aber mit der folgenden Hauptnote so untrennbar verwachsen sind, dass sie eine wesentlich von dieser verschiedene Behandlung überhaupt nicht zulassen; es kann allenfalls dieselbe Tonstärke ein wenig nach der positiven oder negativen Seite nüancirt werden, nie aber wird die Verzierung stark und der Hauptton schwach, oder die Verzierung schwach und der Hauptton stark gegeben werden können.

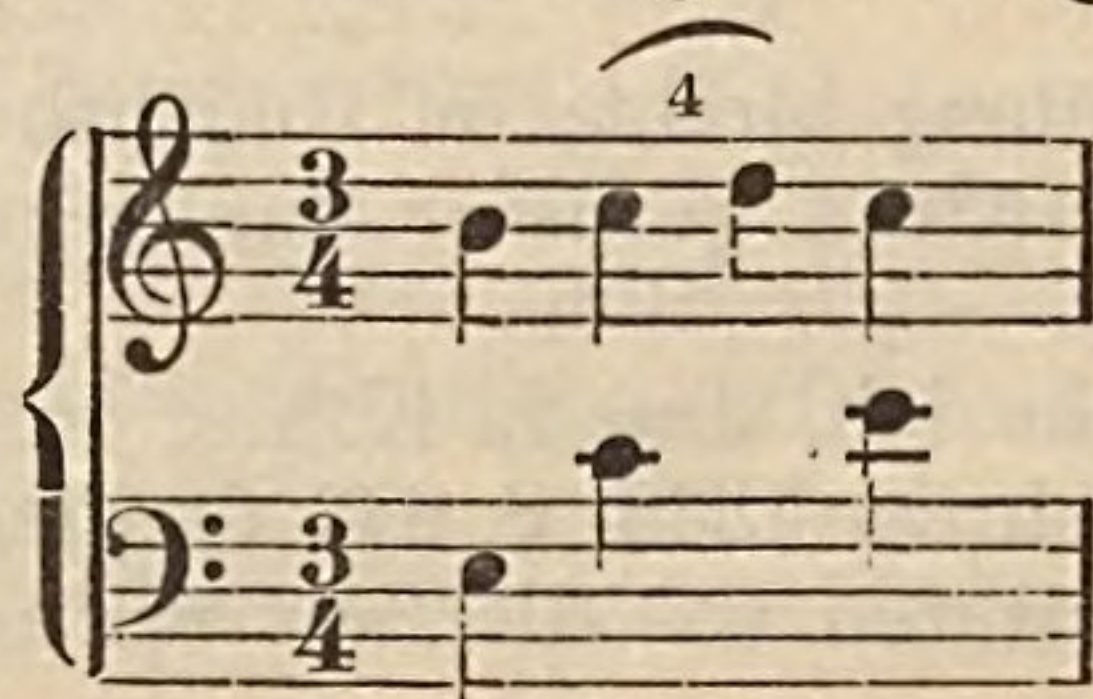
Nur dadurch, dass man die Richtigkeit dieses Satzes aner- und denselben den Schülern einschärft, kann man dem Übel vorbeugen, dass dieselben die (leicht geforderte) Verzierung (vor einer starken Note) vor die Zeit zu bringen suchen, statt auf die Zeit — das ist ja bekanntlich der Hauptkummer, da das Kapitel Verzierungen verursacht.*)

§ 13. Rhythmische Probleme. Ein stehendes Kapitel aller neueren von Clavierspiel handelnden Bücher bilden die sogenannten rhythmischen Probleme, d. h. unregelmässige Untertheilungen der Noten in 3, 5, 6, 7, 9 Theile bei gerader Taktart oder in 2, 4, 8 bei ungerader. Wenn auch offenbar ein solches Thema nicht speciell in eine Clavierschule gehört, sondern vielmehr in die Allgemeine Musiklehre, so hat man sich doch in neuerer Zeit gewöhnt, die Sonderbehandlung der allgemeinen Musiklehre für entbehrlich zu halten, und ihre Lehrsätze den Specialanweisungen für das Spiel eines Instrumentes oder für den Gesang einzuverleiben. Und mit Recht; denn niemand lernt die Musik im allgemeinen,

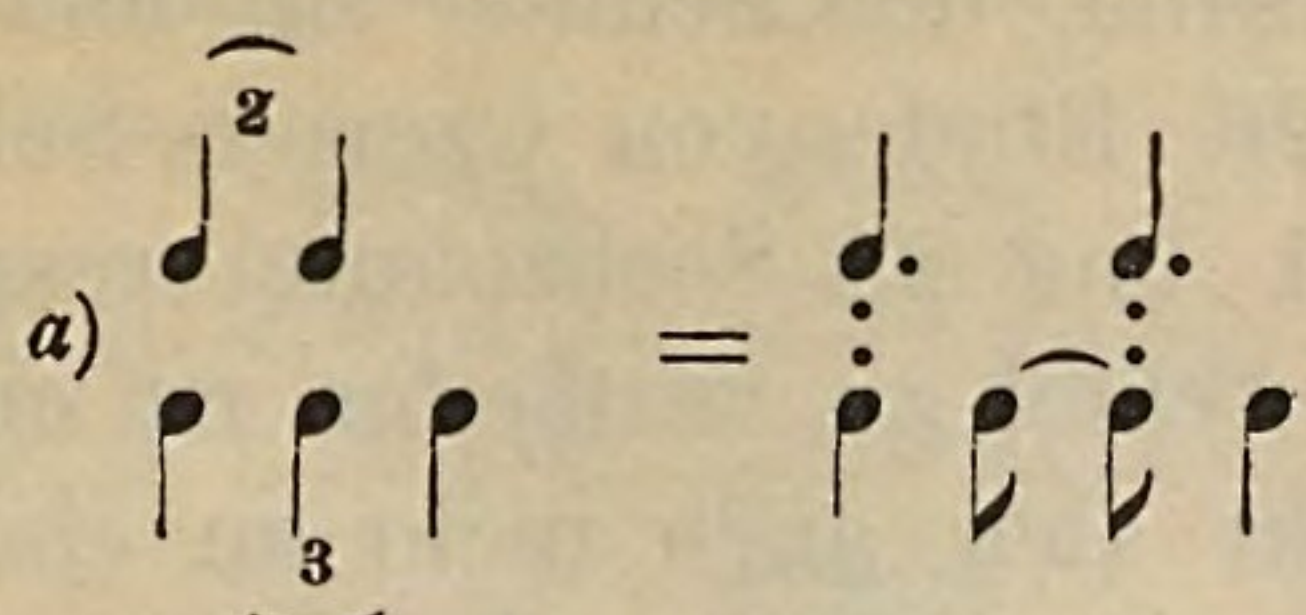
Zeitraum von der Note übrig bleibt; im Gegentheil muss man auch durch ein allzuhurtiges Ausüben gewisser Manieren keine Undeutlichkeit verursachen etc.

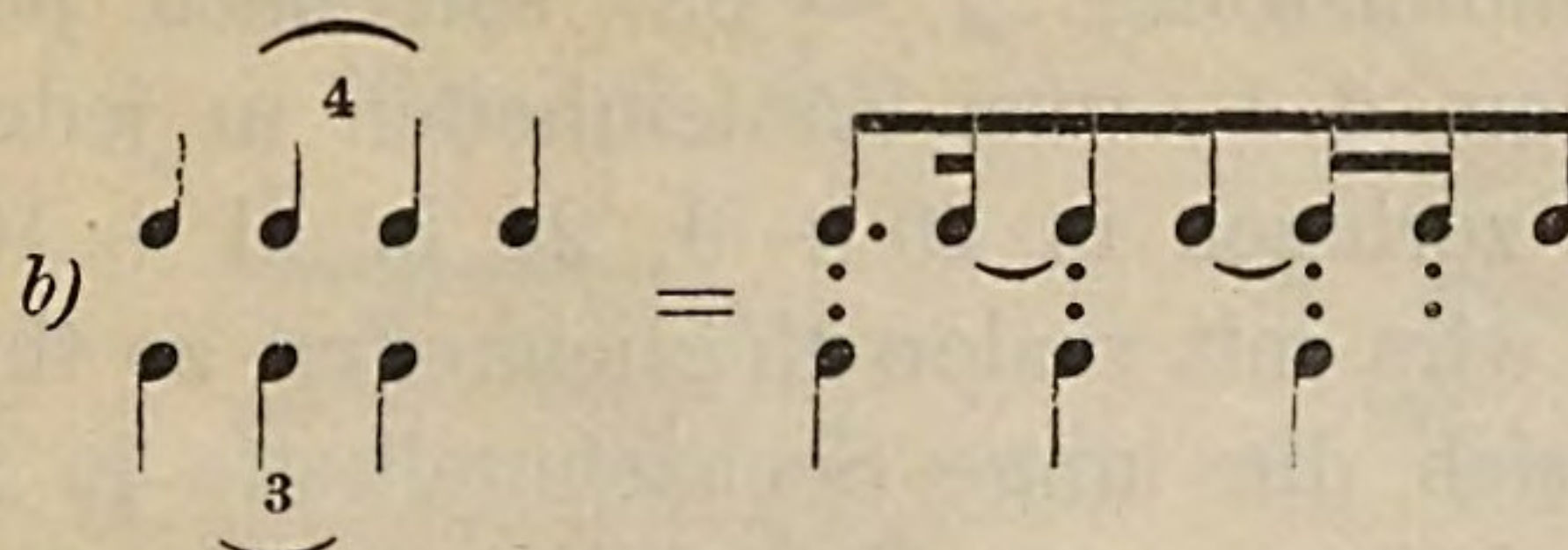
*) Mit Erstaunen sehe ich, dass L. Köhler in seiner soeben erscheinenden „Allgemeinen Musiklehre“ (1883) S. 244 den kurzen Vorschlag in Widerspruch gegen alle Autoritäten vor die Zeit verlangt.

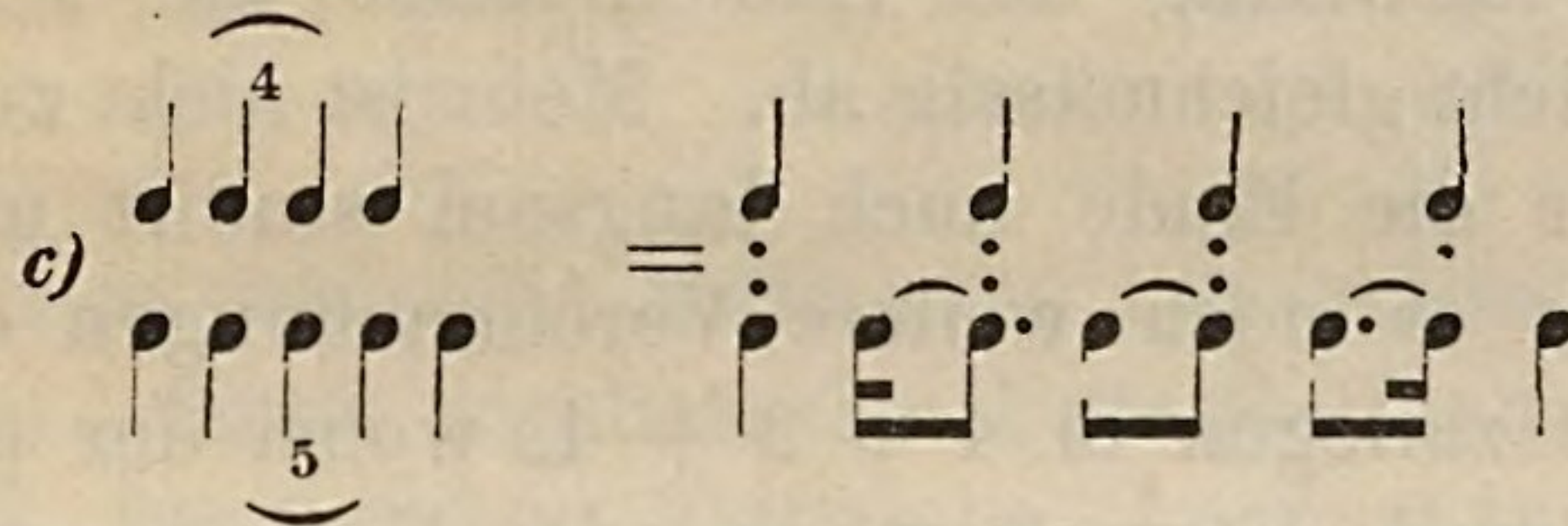
abstrakt, vielmehr beginnt jeder mit der praktischen Ausübung in irgend einer Form und erweitert seinen Gesichtskreis erst allmählich zum allgemeinen. Was aber speciell noch auf die Behandlung der rhythmischen Komplikationen in einer Clavierschule hinweist, ist der Umstand, dass für kein Instrument das gleichzeitige Auftreten verschiedenartiger Rhythmen etwas so gewöhnliches ist wie für das Clavier, weil keinem die Mehrstimmigkeit, so leicht wird wie ihm. Die Schwierigkeit der Auffassung der irrationalen rhythmischen Theilungen ist eine verschiedengradige, je nachdem die Zeitwerthe, welche untergetheilt sind, Zähleinheiten oder kleiner oder grösser als diese sind. Wird eine Zähleinheit unregelmässig d. h. überzählig oder unterzählig getheilt, z. B. in 4 oder 2 statt 3, oder in 5 oder 3 statt 4, so ist die Schwierigkeit der richtigen Ausführung nicht gross. Der Zauberspruch, welcher die Schrecken bannt, ist dann: Festhalten der Zähleinheiten ohne Versuche der genaueren Eintheilung der 4 gegen die 3 oder 5. Czerny hat eine Reihe ausgezeichnete Übungen zur definitiven Überwindung der diesbezüglichen Schwierigkeiten geschrieben; es sind das No. 13—17 der „höheren Stufe der Virtuosität“ (op. 834). Hält der Lehrer darauf, dass z. B. bei No. 14 (5 Noten gegen 2) der Schüler durchaus die Viertel als Zähleinheiten empfindet, so wird der Schüler nach kurzer Übungszeit das Problem mit Leichtigkeit lösen. Was vom Miteinander gilt, gilt auch vom Nacheinander; das Umsetzen aus gewöhnlichen Achteln in Achteltriolen oder aus gewöhnlichen Sechzehnteln in Sechzehntelquintolen ist ganz leicht, wenn man wirklich die Viertel als Zähleinheiten empfindet. Viel schwerer ist dagegen die Bewältigung derartiger Komplikationen, wenn die Veränderung der Werthe die Zähleinheiten selbst trifft. Dann ist das etwa denkbare Umspringen zur Auffassung der nächst grösseren Werthe als Einheiten kaum thunlich, weil dieselben so langsam sein würden, dass ein sicherer Massstab für die Untertheilung verloren ginge. Am leichtesten wird man noch korrekt damit fertig in den Fällen, wo in einer Stimme die alten Zähleinheiten bleiben und nur eine Gegenstimme die unregelmässigen Werthe bringt z. B.

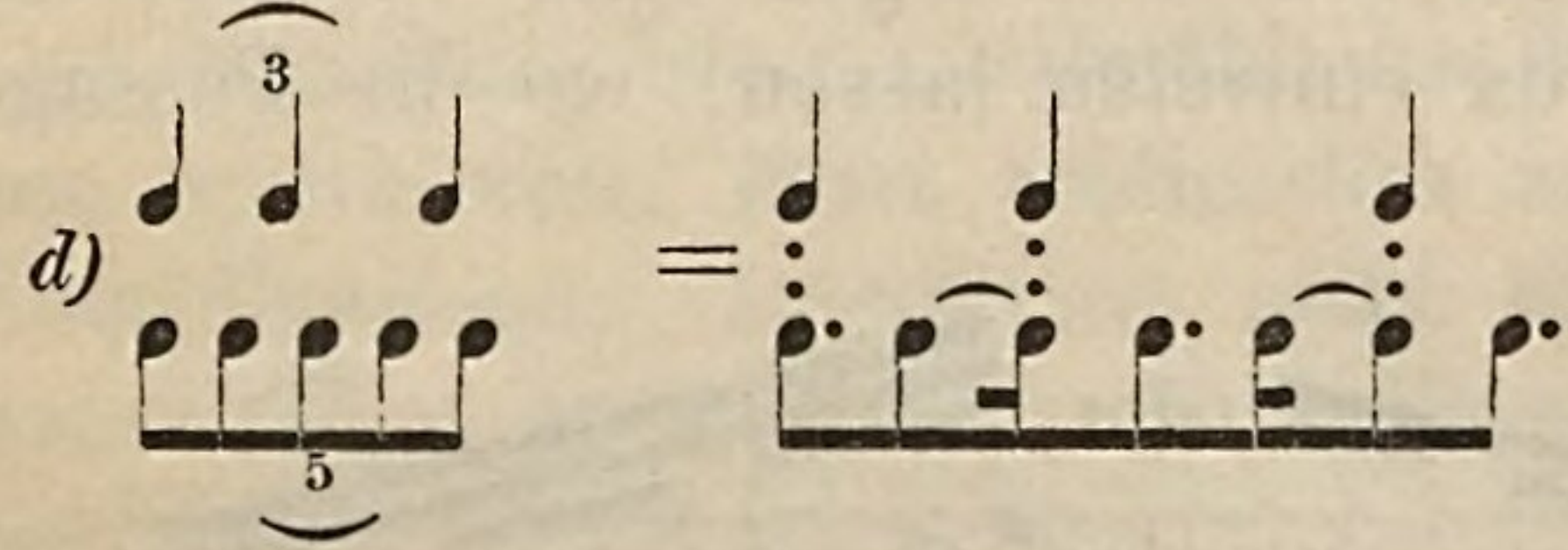


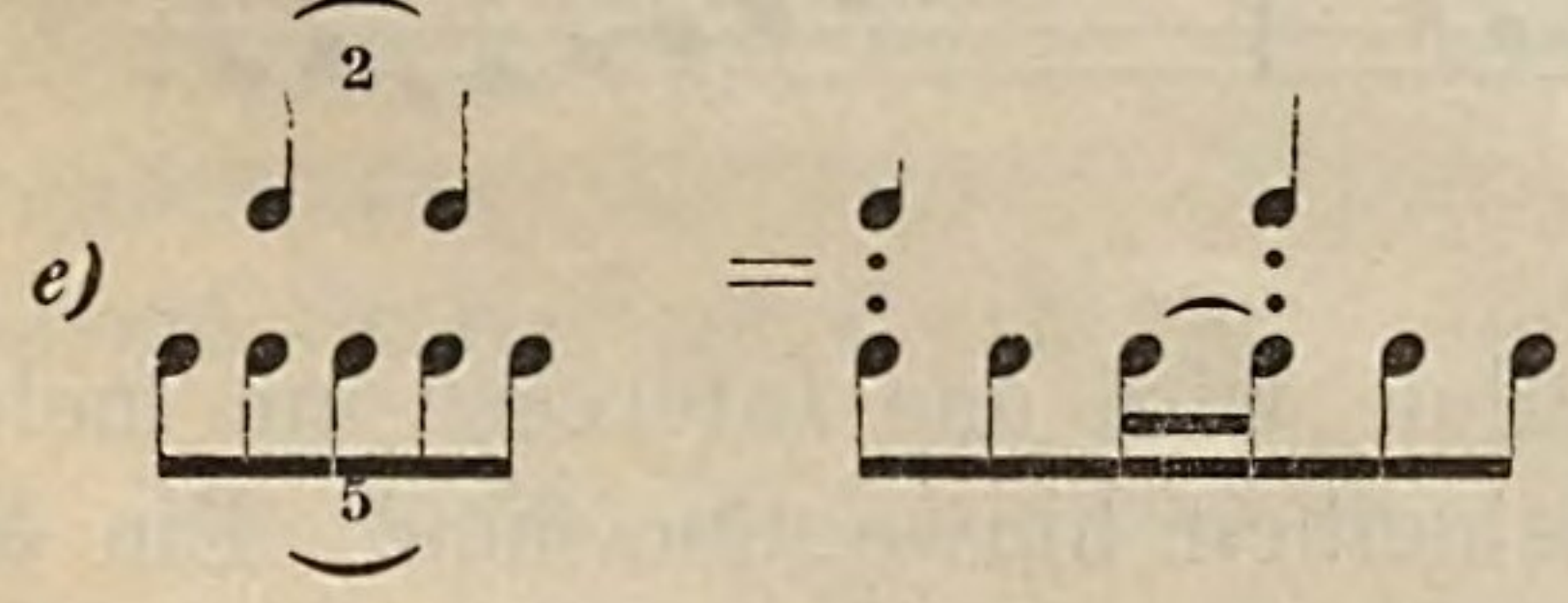
Da giebt es nur ein Mittel, nämlich die regelrechte Eintheilung der 4 auf die 3 etc. Die einfachsten Fälle derartiger Komplikationen sind:

a) 

b) 

c) 

d) 

e) 

f) 

u. s. w.

Da ist man schnell am Ende der Möglichkeit richtiger Eintheilung angelangt. 2 gegen 3 oder 3 gegen 2 sind leicht, 4 gegen 3 und 3 gegen 4 schon ziemlich schwierig, dann aber hört die genaue Controle auf und es handelt sich nur noch um die Reihenfolge der Anschläge. Über diese muss man sich freilich orientiren, wenn man nicht zu arg fehl gehen will.

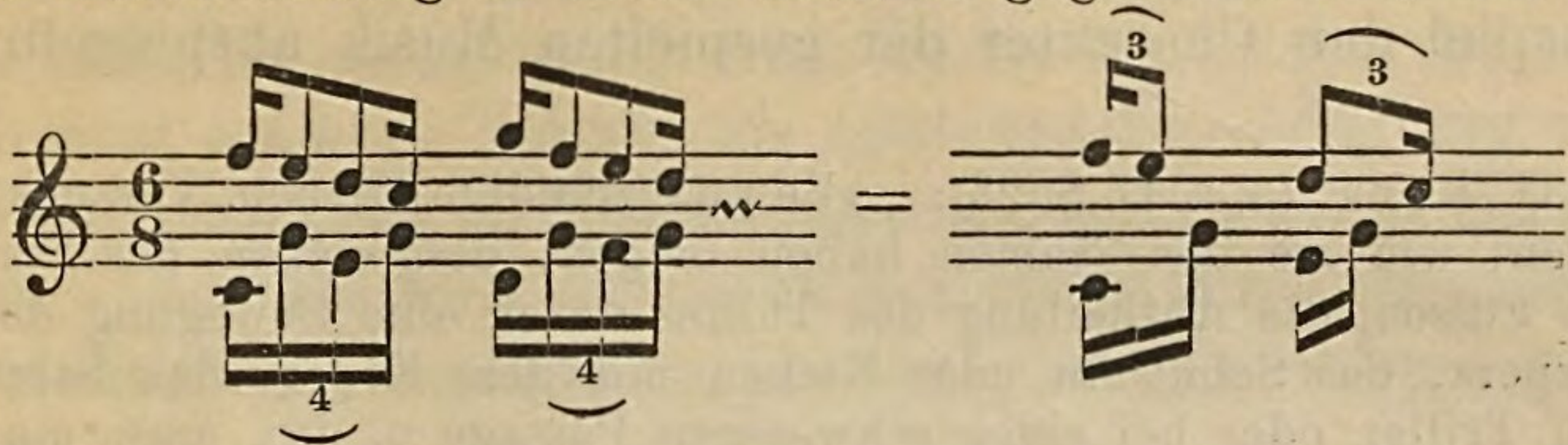
Eine ziemlich grosse Anzahl scheinbar sehr komplizirter Fälle muss übrigens vereinfacht werden, weil die exakte Ausführung, auch wenn sie möglich wäre, einen schlechten Effekt geben würde. So hat es z. B. keinen Sinn, den Schüler mit dem Versuch der exakten Ausführung der 26. Etude von Czernys-Schule der Geläufigkeit zu quälen, 19, 21 und 23 Sechzehntel resp. Zwei- und dreissigstel korrekt auf 6 Achtel zu vertheilen ist ein unlösbares Kunststück; Czerny denkt aber auch nicht an eine solche Lösung. Laut Metronomisirung ($\text{♩} = 88$) soll nach punktirten Vierteln gezählt werden, d. h. zwei Zählseinheiten in jeden Takt; wir werden daher 19 zerlegen in $10 + 9$, 21 in $11 + 10$, 23 in $12 + 11$: nun haben wir mit realen Möglichkeiten zu thun, man theilt durch einen Strich die lange Sechzehntelkette in 2 Theile und spielt unter Festhaltung der Zählseinheiten die 9, 10, 11 oder 12 Noten möglichst gleichmässig ab. Mehr ist nicht zu leisten. Solange der Schüler die Etude noch langsam studirt und nach Achteln zählt, muss er noch weitere Vereinfachungen eintreten lassen und z. B. 10 zerlegen in $4 + 3 + 4$, wobei der gute Geschmack ihn leiten wird, Vermehrungen oder Veränderungen der Zahl der Untertheile da eintreten lassen, wo die Passagen wenden, z. B.



Denn in solchen Fällen wird das Interesse am melodischen über die rhythmische Unebenheit hinwegtäuschen. Ein ähnliches Verfahren ist in vielen Fällen anzuwenden, wo man schwierige Probleme vor sich zu haben meint, z. B. bei Beethoven op. 31. I im 2. Satze:



So verschwindet die ganze Anomalie von 11 gegen 6 in einer einfachen Triole. Ernsthaftere Schwierigkeiten entstehen dagegen, wenn Punktirungen oder Synkopen in einer Stimme eine irrationale Untertheilung in einer anderen gegenübertritt, wie z. B.



oder



Da heisst es denn, die Auffassung konzentriren, die Zählleinheiten festhalten, deren regelmässige Untertheilung exact durchführen und den irrationalen Rhythmus dagegen möglichst genau zur Geltung zu bringen. Übung, allmähliches Vordringen vom leichteren zum schwereren, führt schliesslich zur Beherrschung aller dieser Komplikationen, soweit sie nicht die Grenzen des Auffassungsvermögens übersteigen und zu Vereinfachungen zwingen. Im 4. Heft der Materialien ist eine Auslese rhythmischer Probleme von stufenweise ansteigender Schwierigkeit zusammengestellt. Man vergleiche auch H. Germers „Rhythmische Probleme“ und die rhythmischen Studien in E. Mertkes „Technischen Uebungen.“

§ 14. Die Mimik des Klavierspiels. Die Frage, wieweit sich die Theilnahme anderer Theile des Körpers als der Finger an der Ausführung der musikalischen Kunstwerke zu erstrecken habe, wird verschiedenartig beantwortet.*) Männer, wie Hummel

*) Ph. E. Bach, a. a. O. S. 108: „Indem ein Musikus nicht anders rühren kann, er sei denn selbst gerührt, so muss er nothwendig sich selbst in alle Affekte setzen können, welche er bei seinen Zuhörern erregen will; er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zur Mitempfindung. Bei matten und traurigen Stellen wird er matt und traurig. Man sieht und hört es ihm an. Das geschieht ebenfalls bei heftigen, lustigen oder anderen Arten von Gedanken... Dass alles dieses ohne die geringsten Geberden abgehen könne, wird derjenige bloß läugnen, welcher durch seine Unempfindlichkeit genöthigt ist, wie ein geschnittenes Bild vor dem Instrument zu sitzen.“

und Kalkbrenner beschränken aus dem Geist ihrer Methode heraus die Betheiligung auf die Hände (und Füße), allenfalls die Arme; wir wissen aber, dass hervorragende Meister viel weiter gegangen sind oder weiter gehen, indem sie auch im Gesten und Mienenspiel den Charakter der gespielten Musik abspiegeln, sich

D. G. Türk, (a. a. O. S. 23): „Alle unanständige Mienen, Verzuckungen, Grimassen, wie sie den Namen haben mögen, desgleichen das Stampfen mit den Füßen, die Abtheilung des Taktes durch eine Bewegung des ganzen Körpers, das Schütteln oder Nicken mit dem Kopfe, das Schnauben bei dem Triller oder bei einer schwereren Passage u. dgl. muss man dem Lernenden ohne Rücksicht des Standes und Geschlechtes, gleich anfangs nicht zulassen; denn obgleich die Musik eigentlich nur durch das Gehör empfunden wird, so will doch auch das Gesicht dabei nicht beleidigt sein. Mancher Musiker, welcher uns durch sein Spielen entzückt, schwächt den guten Eindruck merklich, wenn seine karrikaturmässigen Zierereien uns entweder zum Lachen reizen oder wenn dessen scheinbare Konvulsionen die Anwesenden wohl gar in Furcht und Schrecken setzen“ (dass. S. 367). „Ein freies, ungezwungenes Wesen beim Spielen trägt zur guten Wirkung ebenfalls ungemein viel bei. Kunstwerke verlieren überhaupt sehr viel, wenn man das natürliche dabei vermisst; kommt in der Musik eine gezwungene, ängstliche Ausführung hinzu, so wird der Zweck des Komponisten und Spielers sicher nur halb erreicht . . . Kann man es dahin bringen, dass die Miene dem Charakter des Tonstücks auf eine anständige Art entspricht, oder dass man von dem jedesmaligen Affekte durchdrungen zu sein scheint; so ist dieses dem guten Vortrage wenigstens nicht nachtheilig; ob ich gleich dafür halte, dass ein solches pantomimisches Spiel in der Musik nicht soviel zum Ausdrucke beitrage, als man ehemals behauptete. (Mattheson schreibt im Vollkommenen Kapellmeister ein eigenes Kapitel von der Geberden-Kunst etc.). Indess wüsste ich auch nicht, was man erhebliches dagegen einwenden wollte, wenn der Spieler bei munteren Affekten eine heitere Miene, bei zärtlichen eine gefällige, bei ernsthafter eine gesetzte — kurz eine theilnehmende Miene annähme.“

Hummel (a. a. O. S. 417): „Es haben in neueren Zeiten Manche versucht, das natürliche innere Gefühl durch ein scheinbares zu ersetzen z. B. durch Verdrehungen des Körpers und Heben der Arme . . . (S. 418). Um einen schönen guten Vortrag zu erlernen, wird erfordert, dass man ganz Herr seiner Finger sei, d. h. sie müssen jeder möglichen Abstufung des Tonanschlags fähig sein. Dieses kann jedoch nur durch die feinste innere Fühlung der Finger, die sich bis auf ihre äusserste Spitze erstreckt, bewirkt und dadurch der Tonanschlag von der leichtesten Berührung der Taste bis zur höchsten Kraft gesteigert werden“ etc.

Kalkbrenner (a. a. O. S. 18): „Vor allem halte man nicht für ausdrucksvoll, was nur affektiert ist; hebe den Ellenbogen nicht, wenn man eine Note betont, neige sich nicht auf dem Stuhle und schneide keine Gesichter; dies alles schadet dem spielenden indem es die Aufmerksamkeit des Zuhörers auf sich zieht, der es tadelt und darüber spottet . . . (S. 20). Die Art, die Tasten anzuschlagen, muss sich auf unzählige Weise verändern nach den verschiedenen Empfindungen, die man ausdrücken will, bald muss man die Taste lieblosen bald sich auf sie stürzen wie der Löwe, wenn er sich seiner Beute bemächtigt.“

bald hoch aufrecken, bald zusammensinken etc. Wenn auch die letzteren extremsten Ausdehnungen der Mimik auf den ganzen Menschen genug Anstoss zur persifflierenden Karrikatur gegeben haben, und man nicht mit Unrecht fragen könnte, warum nicht gar der Künstler gelegentlich einer Pause im *Adagio* die Hände vor's Gesicht schlagen könnte zur stärksten Symbolisirung seines Seelenschmerzes oder im Scherzo mit den Fingern ein Schnippchen schlagen — so hüte man sich doch vor einer allzu kategorischen und vorschnellen Verurtheilung der dem Ausdruck entsprechenden Mimik.

Sofern allerdings die Gesten auf Effekt berechnet sind, sofern sie der Künstler mit wohldurchdachter Absicht verwendet zur Verstärkung des auf seine Zuhörer hervorzubringenden Eindrucks, sind sie kaum zu billigen; wohl aber kann man sie gutheissen, soweit sie der unwillkürliche naturgemässe Reflex der den vortragenden Künstler bewegenden dem Geiste des Tonstückes entsprechenden Empfindungen sind. Ein Spieler, der den Carnival von Schumann mit derselben starren Ruhe der Körperhaltung und demselben Gesicht vorträgt wie ein tiefernstes *Adagio* von Beethoven wird leicht durch seine Unbeweglichkeit ungünstig wirken; man wird den Zwang, den er sich auferlegt, wenn er wirklich aus innerster Seele herausspielt und doch keine Stimmung

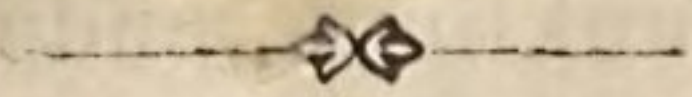
A. Kullak (a. a. O. S. 52): „Klang ist das Endziel aller Mechanik des Klavierspiels. Ihre Vollendung liegt in einer jederzeit zweckentsprechenden Tonbildung. An sich betrachtet, ist sie jedoch eine Reihe von Bewegungen der Finger, der Hand und schliesslich auch des Armes, die für das Auge so gut existieren, wie der Klang für das Ohr. Das Ideal verlangt in allen Theilen Vollkommenheit; warum soll es nicht auch von diesen Bewegungen soweit thunlich, theils abgerundete Schönheit theils ausdrucksvolle Symbolik fordern? ... Doch die Mechanik des Klavierspiels ist unfrei. Sie ist vor allem an ein bestimmtes Feld, die Räumlichkeit der Tastatur gebunden, welche unter Umständen jede Möglichkeit abschneidet, den Bewegungen eine besondere Anmuth zu verleihen ... Die Forderung der Schönheit muss sich der der technischen Zweckmässigkeit fügen.“ (S. 255). „Einen unschätzbaren Vorthail haben unsere Gesten vor denen der Mimik voraus, nämlich den, dass sie im Ton ihren Commentar finden. Die Symbolik des sichtbaren Anschlags ist vor der des Klanges unzertrennlich. Je weicher eine Cantilene klingen soll, um so schmiegsamer werden sich auch die Bewegungen der Hand, des Armes gestalten. Je schroffer, je unruhiger eine Passage beabsichtigt ist, desto heftiger, hastiger wird auch der ganze Spielapparat aussehen. Abstrahieren wir auch ganz von der Wirkung auf das Auge, so müssen wir schon deshalb den technischen Bewegungen ihre Symbolik gönnen, weil gerade sie dazu beiträgt, dem Spieler das intensivste Aufgehen in dem Geiste einer Stelle nahe zu legen.“

äusserlich verräth, als eine drückende Fessel empfinden, wenn nicht gar der noch schlimmere Verdacht rege wird, dass er selbst beim Spiel nichts empfindet. Und doch ist kein Mensch im Stande, die Charakteristik der Gesten ganz zu vernichten, da ja die Bewegung der Hände jedenfalls bleiben; wenn diese auch nicht ausnahmslos charakteristisch sind, so sind sie es doch wenigstens überwiegend. Das graziöse des leichten *Staccato* prägt sich ebenso in den Hand- und Fingerbewegungen wie in den Tonfolgen aus, die Wucht voller *forte*-Akkorde erfordert Hand- und Armbewegungen von ganz analoger ästhetischer Wirkung. Sind solche Wirkungen nicht ganz zu vermeiden, warum soll der Spieler sie nicht noch zu vervollkommen trachten? Das wird ihm zur Pflicht, wenn es sich herausstellt, dass die Tongebung entsprechend veredelt, verfeinert wird, je mehr er die Gesten symbolisch gestaltet, wenn es sich herausstellt, dass kurze, zuckende Bewegungen spitze Töne hervorbringen, runde und weiche Bewegungen aber runde Töne. Das ist aber thatsächlich der Fall. Die Biegsamkeit des Klaviertones ist eine so merkwürdig vielseitige, dass die Mathematiker und Physiker bisher vergeblich nach Erklärungen für deren mechanische Nothwendigkeit suchen. Die verschiedenen Tonnüancen entsprechen ganz dem Charakter der Anschlagsbewegungen. Es ist daher zur Erzielung eines treffenden Ausdruckes geradezu erforderlich, dass der Schüler in den Geist des Werkes eindringe und die durch dasselbe erregten Empfindungen in der Form der Anschlagsbewegungen manifestire. Die ausschliessliche Beschränkung der charakteristischen Gesten auf die Hände ist zwar im Hinblick auf den Zweck möglich, erfordert indess einen besonderen weiteren Willensakt und ist entbehrlich, sofern die Mitleidenschaft des Gesichtsausdruckes nicht in Grimassen schneiden ausartet. Überlässt sich z. B. der Spieler der Sonate pathétique von Beethoven ganz ungezwungen den durch das Werk angeregten Stimmungen, so wird sein Gesichtsausdruck beim zweiten Satz wesentlich milder und ruhiger sein als bei dem herben und aufgeregten ersten; beim abschliessenden Rondo werden vielleicht seine Augen launig blitzen und nur einige Male vorübergehend verdunkelt werden — wer möchte wohl durch eine solche decente Mimik unangenehm berührt oder gestört werden? sicher niemand. So stellen wir dann als normales Verhalten die freie Hingabe an die Stimmung auf unter Warnung vor Fratzenschneiderei und Körperverschwendungen, überhaupt vor allen

nicht zur Mechanik gehörigen Bewegungen, welche die Aufmerksamkeit der Hörer auf sich lenken und zum Spott reizen könnten, wie z. B. hängen lassen des Kopfes bei traurigen Stellen, sich aufrecken und zusammensinken etc. Der Gesichtsausdruck sei also ein unwillkürlicher, durch den Affekt willenlos hervorgerufen, nicht aber ein berechneter; es giebt da nichts einzustudierendes, sondern nur etwas, dessen man sich eventuell erwehren muss. Anders steht es jedoch mit den der Mechanik dienenden Gesten, den Arm-, Hand- und Fingerbewegungen: diese müssen in der That aufs sorgsamste ausgebildet werden, sodass sie jedem Affekt in der natürlichsten Weise entsprechen. Die normale Handhaltung ist, wie an seiner Stelle besprochen wurde, eine gerundete, in gefälligen Linien verlaufende; für manche Schüler, welche durch äusserste Anstrengungen die Spannweite ihrer Hände vergrössert und das Aussehen verzerrt haben, bedarf es eines nachdrücklichen Hinweises auf die ästhetischen Anforderungen. Der Daumen muss angelernt werden, eine der der anderen Fingern möglichst nahe kommende Form anzunehmen, auch der kleine Finger darf nicht gerade ausgestreckt werden; denn jeder als Ganzes, ohne weitere Gliederung funktionierende Finger fällt unangenehm auf und ist auch der höchsten Entwicklung der Technik hinderlich. Die Bewegungen der Finger seien schnelle, entschlossene, aber nur, wo es die Charakteristik erfordert, unruhige, nervöse, selten matte, schlaffe. Auch für die Handbewegungen ist gefällige Rundheit die Norm; dieselbe wird erzielt durch Vertheilung der Anschlagsbewegungen auf Handgelenk, Knöchelgelenk und Ellenbogengelenk. Eine wesentliche Bedingung anmuthigen Spiels ist die Benutzung kleiner Pausen resp. der Zwischenräume zwischen Staccatonoten zu leichter Bogenführung der Hand nach der neuen Taste hin; der in solchen Fällen zu meidende Fehler ist also das kurze Zurückzucken und frisches Ausholen zum neuen Anschlage, welches immer eine eckige Bewegung ergiebt. Die Benutzung des durch das Zurückgehen von der Taste gewonnenen Schwunges ist zudem vom Standpunkte der möglichsten Ökonomie der Bewegungen geboten. Abgeschmackt, prosaisch, weil an die rohe Gewalt des Taktes erinnernd, ist dagegen die Ausfüllung längerer Pausen durch leichte taktierende Bewegungen der unbeschäftigten Hand.

Mehr als gute Rathschläge nützen gute Beispiele; die wellenförmigen Bogenlinien, fast möchte ich sagen: Schlangenwindungen

der Arme sind unseren Concertpianistinnen leicht abzusehen; derer, welche sie übertreiben und das Klavierspiel zu einer angenehmen Augenweide machen, sind ja viel mehr als derer, welche sie verschmähen. Man vergesse aber nicht, dass das graziöse, aalglatte, einschmeichelnde solcher Bewegungen nur da berechtigt ist, wo es dem Charakter des Stückes entspricht, dagegen zu einer widerwärtigen koquetten Manier wird, wo wir kräftigen, energischen Ausdruck verlangen. Ein tieferstes Adagio von Beethoven in solcher der Sinnlichkeit huldigenden Manier vorgetragen, ist eine Profanation. Der Eckigkeit der Bewegungen mancher männlichen Pianisten wäre dagegen sehr zu wünschen, dass sie etwas nach dem Muster des Spiels der meisten Damen abgerundet würde. Masshalten und doch alles Gute nutzen, ist hier wie überall das Gebot der Weisheit.



Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

In allen Buch- und Musikalienhandlungen ist vorrätig:

Musik-Lexikon

von

Dr. H. Riemann.

Theorie und Geschichte der Musik, die Tonkünstler alter und neuer Zeit mit Angabe ihrer Werke nebst einer vollständigen Instrumentenfunde.

1036 Oktav-Seiten.

Geb. M. 9,50 — geb. in Leinwand M. 10,00.

Der Verfasser, der sich als Schriftsteller, Lehrer und Komponist schnell einen geachteten Namen in musikalischen Kreisen erworben, hat es in diesem Werk verstanden, durch geschickte gemeinfaßliche Form jedem Musikkfreund allseitige Belehrung zu erteilen, durch den Reichtum seines Inhalts und die Wissenschaftlichkeit der Abfassung weiß es aber auch jedem höher gebildeten Musiker und dem Mann der Musikwissenschaft gerecht zu werden.

Die hervorragendsten musikalischen Autoritäten und Musikgelehrten sind des Lobes darüber voll. Einer der berufensten z. B., Dr. Ed. Hanslick in Wien sagt darüber: „Das Riemann'sche Musik-Lexikon ist ein Handbuch von höchster Brauchbarkeit und verdient die wärmste Empfehlung. Herr Dr. Riemann hat die überaus schwierige Aufgabe, in einem Band den ungeheuern Stoff (biographischen und sachlichen) zu bewältigen, ihn gedrängt und gemeinfaßlich darzustellen, meisterhaft gelöst. — Es ist in seiner gelungenen Verbindung von Vollständigkeit und Kürze das weitaus beste aller musikalischen Handlexika, die ich kenne.“

Verlag des Bibliographischen Instituts in Leipzig.

Handwritten text at the top of the page, possibly a title or header.

Large, faint, illegible text block in the upper middle section.

Second large, faint, illegible text block below the first.

Third large, faint, illegible text block, appearing as a paragraph.

Small, faint, illegible text block, possibly a sub-header or separator.

Fourth large, faint, illegible text block.

A large section of very faint, illegible text, likely the main body of the document, spanning several lines.

Fifth large, faint, illegible text block near the bottom of the page.

Walter Schelling
Buchbinderei



Riemann, Hugo,

Vergleichende theoretisch-praktische Klavier-Schule Eine Anweisung zum
Studium des hervorragendsten Klavier-Unterrichtswerke nebst ergänzenden
Materialien von Hugo Riemann. Op. 39
Bd.: 1

Hamburg 1890

B.Sandb. 615-1

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11557016-5